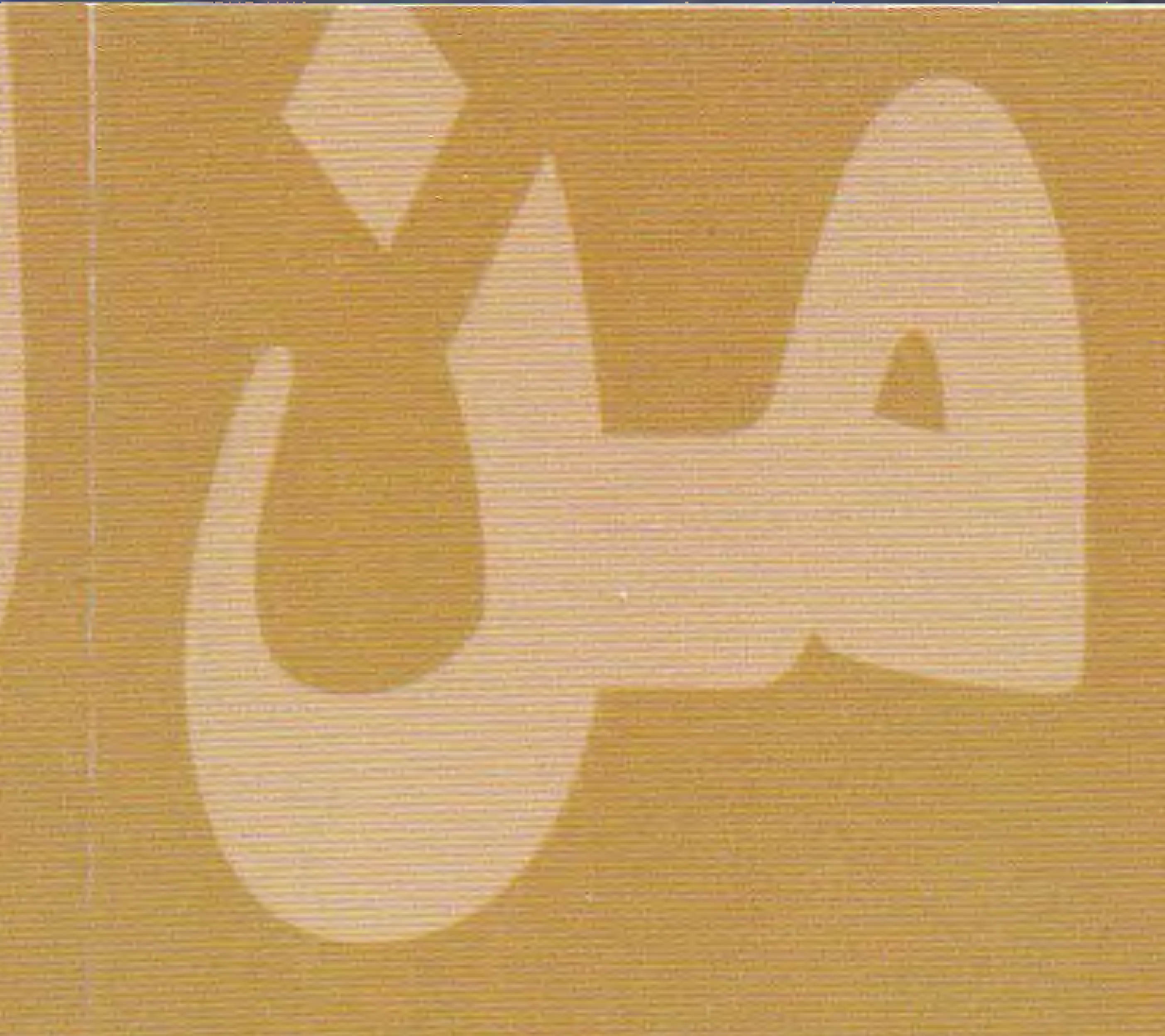


المسرح القصير

ترجمة: الدكتور منتجب صقر
مراجعة: الأستاذ عبود كاسوحة
الأستاذ أحمد الويزي
الدراسة النقدية: الدكتور منتجب صقر

العددان 378-379
سبتمبر ونوفمبر 2015
تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت



من المسرح العالمي

في هذا العدد

المسرح القصير

إن دراســة موجزة لتاريخ ظهور هذا الشــكل المســرحي تجعلنا نعــود إلى منعطف القرنين التاسع عشر والعشرين، حيث شهدت الحركة الفنية في أوروبا عموما وفي فرنسا علــى وجــه التحديد ولادة حركات فنيــة أثرت في مجرى التيــار الفني في ذلك الحين ومازالــت تحمل آثارها على الكتابات المعاصرة، نذكـر على سبيل المثال «الرمزية» التي كان من روادها بود لير **Baudelaire** في الشعر وماترلينك **Maeterlinck** في المسرح و «المستقبليــة» التي نظــر إليها الكاتب المسرحي الايطــالي مارينيتتي **Marinetti** ، ناهيك عن الدادائية والتعبيرية وغيرهــا . يعتبرالسكيتش **Sketch** أيضا أحد أشكال المسرحيــة القصيرة حيــث ظهر في أميركا وعرفتــه أوروبا فيما بعد فــي بداية القرن العشريــن. يعبر السكيتش عن نموذج درامي مختزل لدرجة عالية ومرجوة من الكاتب وينطوي موضوعه غالبا على موقف هزلي مضحك يأتي كفاصل بين مسرحيتين حيث يتمتع بشعبية كبيرة.

المسرحيــة ذات الفصل الواحد هي مسرحية قصيرة جــدا بحيث يمكن عرضها في أقــل من نصــف ساعة بحيث يستغنــي الكاتب والمخرج عن قواعــد المسرح الكلاسيكي كضــرورة توزيع المسرحية على خمسة فصول أو ثلاثة وحتى الحبكة والمشهد الختامي. إن المسرحية القصيرة لا تستند إلى أي نموذج يحددها ويؤطر قواعدها . هذه الفرضية تجعلنــا نعــرَف المسرحية القصيرة بأنهــا مسرحية غير طويلة بشــكل كاف من حيث البنيــة لكي تمثل وحدهــا وفقا للحالة الراهنــة للمسرح برنامجــا لعرض مسرحي. وتجــدر الإشارة إلى أنه - في غالبيــة المسرحيات القصيرة - تم إلغاء لحظة رفع الستار كما هي الحال دائما في المسرحيات الطويلة المعاصرة.

ISBN ٩٧٨-٩٩٩٠٦-٠-٤٦١-٠
رقم الإيداع: (٢٠١٥/٥٥٣)



المسرح القصير

ترجمة: **الدكتور منتجب صقر**

مراجعة: **الأستاذ عبود كاسوحة**

الأستاذ أحمد الويزي

الدراسة النقدية: **الدكتور منتجب صقر**

من
المسرح العالمي

تصدر كل شهرين عن
المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب
دولة الكويت

almasrahalaalami@yahoo.com
almasrahalaalami@gmail.com

www.kuwaitculture.org

المسرح القصير

ISBN ٩٧٨-٩٩٩٠٦-٠٠-٤٦١-٠
رقم الإيداع: (٢٠١٥/٥٥٣)

المسرح القصير

ترجمة: **الدكتور منتجب صقر**

مراجعة: **الأستاذ عبود كاسوحة**

الأستاذ أحمد الويزي

الدراسة النقدية: **الدكتور منتجب صقر**

الفهرس



المسرح القصير

دراسة

د. منتجب صقر

تمهيد

قبل الحديث عن المسـرح يجب العودة إلى عناصره الأساسية وإلى موضوع الفن الدرامي الذي يتجسد بالصراع بين العدل والظلم والخير والشر. إن إحدى القضايا الأساسية في المسرح هي طرح مسألة البراءة التي تكمن في الإنسان. ما هو المسرح؟ ما هي عناصره الأساسية؟ ما هي الطريقة التي تسمح باستعمال العناصر الأساسية للمسرح؟ هل المقصود اليوم باللعبة أو بالتمثيل أن نمثل الشخصية أم الدور؟ هل مازالت قواعد اللعبة هي نفسها في المسرح الكلاسيكي؟

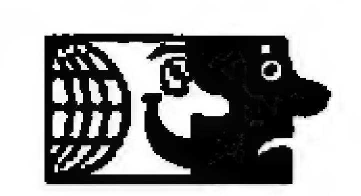
في يومنا هذا لم يعد هناك مكان للمسرح وذلك بسبب طغيان وسائل الإعلام والاتصالات والصورة الحديثة على ذلك المكان الحميمي الذي يجلس فيه الناس أحدهم قرب الآخر ليروا خلال وقت معين أناسا آخرين جاؤوا ليبنوا حالة ما من حالات الإنسانية التي ينتمون إليها جميعهم. وكي نجد ذلك الانتماء يجب أن نجد الزمن الضائع، أي الأشياء البسيطة التي يتكون منها المسرح: الزمان والمكان. لنعد إلى اليونان ولنطرح عليهم بعض الأسئلة: من السهل كتابة وإخراج مسرحيات جيدة لكن الناس يريدون مسرحيات غير جيدة و سيئة من حيث الشكل والأسلوب، علينا أيضا أن نتساءل ما هي المسرحية السيئة.



المسرح فن بسيط وأولي يمكننا أن نعرض الأشياء فيه بطريقة واضحة. تتغير إمكانية اللعب في المســرح تبعا للعبة الممثلين وأهدف الكتاب، ولكن الأمر يتعلــق بالطريقة التي يعبرون بها عن الحقيقــة. وهذا الأمر يقتضي التفريق بين المسرح والدراما، فالاثنان لا يتشابهان. الدراما تقول: هذا هو حالي وهكذا هو حالك (هذا ما أنا عليه وهذا ما أنت عليه)، أما المســرح فهــو يعتني بالقضايــا الكبيرة كالعدالة ومن هنا يمكــن الحديث عن منطق التخيل بينما تقوم الدرامــا بالبحث عن منطق التخيل عموما وعند الكائن البشري خصوصا.

لنعد للقواعد الكلاســيكية: مثلا مسرح شكســبير الذي يعتبر من أهم المســارح في تاريخ المســرح يأخذ أهميته من كونه أفقيا فالبنية المكونة لعناصره مشابهة لهذه البنية. الملك (العالي، البلكون). الشيطان (منخفض، حفــرة) والمقصود بذلك ســقوط أنطولوجي يعبر عــن معنى وجود الكائن البشــري. من الواضح أن شكســبير كان يطرح هذين الأفقين كي يعالج عن طريقهما معنى وجود الكائن البشري بالنسبة للمجتمع والعالم.

فــي المســرح الإغريقي كانت الخشــبة مقســمة إلى جزءيــن: مقدمة الخشــبة والأوركســترا. ومن هنا فإن نظــرة المتفرجيــن اليونانيين كانت تخترق الأوركسترا لتعبر إلى الخشبة، على عكس مسرح بريشت الذي وضع الأوركســترا خلف الخشبة، فالجســد يعبر عن تلك الحالة البشرية الإلهية التي تعبرها اللغة. المشــكلة التي نراها إذن هــي وجود جزءينséquené أي البيت و Orchestra (المسرح أو المجتمع) ويجب علينا معرفة التوفيق بين هذين الجزءين.



إن أهم شخصين أثرا في المسرح الحديث هما : ستانسلافسكي وبريشت. كان بريشـت أشد تأثيرا وخطرا على المشاهد من ستانسلافسكي، ولكنه الأكثر صدقا أيضا كونه يركز على أهمية الجسـد. أما ستانسلافسكي فهو يركز على المسـرح (الخشبة). ولكي نكتب مسرحا في يومنا هذا يجب أن نوافق بين مسرحي هذين الأخيرين.

يتأثر المسـرح دومـا بالأحداث الكبرى في التاريخ لـذا يجب أن نعود إلى المسـرح الإغريقي كي نطرح عليه الأسئلة لا كي نبحث عن أجوبة فيه. إن حل مشـاكل المسرح (مشكلة الخشـبة والأوركسترا) هي مسألة مطلقة في تاريخ البشـرية وتاريخ المسـرح المعاصر. و لكن لماذا يسـتوجب على اليونانيين حل مسـألة التوافق بين الخشبة والأوركسترا؟ إن هذا يقودنا إلى الحديث عن أرسـطو خصوصا عن كتابه: «فن الشعر» الذي يتطرق فيه إلى نظريـة التطهير التي أكدهـا مرارا من دون أن يبرهنها فلا يوجد حتى الآن براهين وإثباتات تسمح لنا بالدخول في تفاصيل تلك النظرية.

وهنا نطرح هذا السـؤال: لماذا اهتم اليونان بالمسـرح؟ لأنهم أوجدوا الديموقراطية خلال مائتي عام قبل التاريخ. بالنسـبة إليهم كان المسـرح مهما جدا فقد كانوا يعتبرونه أحد أهم الوسـائل الأساسية لتربية المدينة و مراقبة الديموقراطية فيها. اعتبر غاليليه أن أرسطو لم يكن يعرف شيئا عن الفيزياء وقال: «لا يمكننا المسـاس بنظريـة التطهير». ما تتمة نظرية التطهير؟ إنها نظرية التغريب لبريشت.

يكتسـب الفن الدرامي أهمية خاصة في عالمنا فالعقل البشري يستثمر هـذا الفن لأن المادة الدرامية موجودة فينـا. فالأطفال يتعلمون اللعب قبل



أن يتعلموا الكلام والكتابة. يقول ستانسلافسكي: «يجب أن نعتني بالخشبة فعليها تحصل كل الأحداث والمشـاكل المتعلقة بالمجتمع والعائلة والبيت». وهذا الأمر نجح في عروض هاينر مولر.

هناك نظريات عديدة حول الكذب والحقيقة لكنها رجعية أي أنها مثقلة بالأيديولوجية. المجتمعات البشـرية لا تملـك الحقيقة، فالكذب والحقيقة يلتقيـان دائما فيها وبالتالي فعلـى كل الأيديولوجيات أن تتصور الحقيقة. يقول أرسـطو: «نحن كائنات بشـرية لأن الآخرين هم بشر»، ومن هنا نشأت فكرة الأكروبول (فهو صورة المجتمع الإغريقي آنذاك).

الدرامـا هي حدث يمكـن أن نعرفه، حـدث له قوة ما على الخشـبة. المسـرح هو الآلة التي تولد أشـكالا عديدة منها الدراما. المسـرح يعتني بالجسد والحدث. نعود لسؤالنا الأول: ما هو الكائن البشري؟ الطفل يعرف أنه أتى للعالم. أنه العالم ولا شـيء آخر. لكنه يسـتطيع أن يفرق بين نفسه وبين العالم. إنه يبتسم لنفسه ولا يستطيع أن يفعل شيئا. مثال: كانت هناك امرأة بريطانية اسـمها هيلين. خلقت تلك المـرأة عمياء وصماء. وكبرت. كانـت تعتقـد أنها العالم. ويوما ما، عيّن لها أسـتاذا. ومـا كان منه إلا أن ضربها على يدها كي تنتبه له، فأدركت أنه يوجد شيء ما في الخارج.. ولكن كيـف دخلت في عالمنا؟ إنها تجمع المتعة والألم. كل الوجود هنا في هذين النقيضين. وكما هي الحال عند الطفل فإن المرأة هيلين انتظرت حتى يأتي ذلك الأسـتاذ لينبهها أن العالم موجود من حولها. تماما كالطفل الذي رأى غيره فأدرك أنه ليس العالم في حد ذاته وإنما العالم موجود حوله. كان ذلك دافعا للاثنين. العالم يتغير فالطفل يملك تلك الأفكار وحتى الآن لم تتجاوز نطاق العواطف، بعد أن رأى أمه أصبح لديه فكرة.



«الأنـــا»: تراجيدية - هزلية - علمية (علمانية أو عقلية)، أن نعي «الأنا» يعني أننا ندرك وجود تلك الأنا. ومن هنا ولد التخيل أو القدرة على التخيل. إن وعي الأنا يســاوي قدرتنا على التخيــل وقبل أن تكون هناك بنية درامية كان هنــاك بنية التخيل. الطفل الصغيــر يريد أن يذهب إلى هذا العالم. لا يريد سوى هذه القفزة في العالم، فالرغبة في وجوده في هذا العالم تصبح عدلا وحقا له. الإنســان ملتزم بالعدالة والحــق وهذا الالتزام ليس رغبة بل حاجة، ومن هنا فالعقل البشــري ملتزم بالعدالة والحق. إذا لم نتكلم عن المسرح فالعالم ســيبقى غريبا عنا. الطفل ليس في العالم بأكمله، فالعالم غيــر عــادل .. لا يمكن أن ندخــل في التناقض بما يخــص عالمه الصغير تمامــا كما لا نتخيل الســمك قبل تخيل الماء. يصبح الطفــل راعيا للعالم الخارجــي عندما يرى أحدا من هذا العالــم وعندما يدرك أنه ليس وحده في العالم بل هو جزء منه و قد خلق فيه، فهو بذلك يدرك العلاقة الســبب - النتيجة. نحن بحاجة إلى خيالنا كي يشــرح لنا أننا نوجد في هذا العالم، فإذا قلت لنفســي إنني سأربح اليانصيب وسحبت ورقة المليون، قد لا أربح لأن العلاقة/الســبب/النتيجة لا تعمل هنا، لكــن أنا بحاجة إلى التخيل كي يســمح لي بالمغامرة في هذا العالم. التخيل هو الطريقة التي نفهم عبرها مأســاة العالم. التخيل (الخيال) يســمح لنا برؤية أشــياء كثيرة، يمكننا أن نتخيل حصانا بخمسة أرجل! لكن ما لا يقدر أن نتخيله هو العدم، لا يمكن للعقل فعل ذلك، فالعدم ليس له مكان في مخيلة الإنسان. إن ذلك هو مصدر العلاقة السبب - النتيجة.

الكلمة أساســية في التراجيديا. الأنا الميتة. الأنا الميتة والأنا المهينة. إنهــا لقاء مع العــدم. فإذا دخلنا في هذه الأنا نموت. هــذا تماما ما تفعله

الدراما المأســاوية. إنها تدخلنــا في الأنا - العدم. مــن الهزلي القول إن التخيل هو ليس الواقع. يمكن للمجتمع أن يسامح الجريمة.لكنه لا يمكن أن يسامح البراءة. والبطل التراجيدي هو بريء دائما، إنه يقول دوما أن العالم غير عــادل. كل القوانين غير أخلاقية وغير عادلــة. فالقانون لا يمكنه أن يقدم العدالة. إنه يقدم الإدارة فقط. العقل البشــري مخلوق كي يبحث عن تلك العدالة. هذه هي خصوصيته. ســتصبح مهمة هذا الطفل تغيير العالم. مــن الحكمة أن نقــول إن العالم غير عادل لكنه يجــب أن يكون عادلا وإن ذلك ضروري و ملح، فالعدل لا يمكن وصفه كما أن السمك لا يعرف ما هو الماء.

الدرامــا والفن الدرامي يخلقان نوعا من التوتر والضغط اللذين يجبران العالــم على خلق المعنــى. تقول النظريــات والأيديولوجيــات أن ضغوط المجتمع تثقل علينا كــي تجبرنا على أن نعترف بالعدالة. فما هي العدالة؟ وحده ســوفوكل يصيب عندمــا يتكلم عن العدالة فهو يقــول: هذا صحيح وهــذا خاطئ، ولا يمكننا أن نجمع هذيــن النقيضين. المجتمع يقول إن من المستحيل تحقيق العدالة. وحدها الدراما تخلق عدالة بشرية وذلك الشيء موجود لدى الطفل الصغير.

يوجد درامــا خاطئة تعتقد أنهــا يمكن إيجاد تلك الفكــرة، لكن يلزمنا مســرح نهايات على عكس بريشت وهذا المسرح لا ينتج صورة ذلك الحدث (هيدا غابلر) حيث إن المسرح الحديث يوجد في قطعة من تلك المسرحية عندما تعزف هيدا غابلر الموســيقى قبــل موتها (تقول لا أدري ماذا يوجد في رأسي، سأعزف تلك القطعة الموسيقية أولا). وعلى الكتاب المسرحيين أن يدخلوا في تلك الموسيقى (القطعة) في تلك الأنا الميتة، لقد فهموا أنه



ليس هناك نظرية واحدة تجمع الكون بل إنه مكون من فضاءات عدة تكاد تدور جميعها في فلك واحد، كذلك هو المسرح الذي لا ينكفئ يعبر عن حالة النفس الإنسانية للبشر أينما وجدوا. ولما كان هم المسرح رصد حياة الناس في أدق تفاصيلها، فإن كثيرا من المسرحيين انكبوا لتحقيق هذه الغاية وكرسوا لها أعمالا كاملة إلى أن ظهرت المدارس والمذاهب الأدبية التي تفاوتت في تقييمها لنقل الواقع أو الابتعاد عنه.

من المعروف أن الثقافة الغربية تعود في أصولها إلى منابع الحضارة اليونانية، فالفكر اليوناني ما لبث أن أعيد إنتاجه وصياغته من قبل الكثير من الفنانين والكتاب الغربيين ابتداء من كتاب أرسطو «فن الشعر» وإلى كل ما يتعلق بالمسرح اليوناني الذي يمثل بداية ظهور لهذا الفن في العالم القديم وما بعده. ومنذ عصر أفلاطون وأرسطو ما تزال المواضيع الفنية تتكرر في الجوهر مع تغيير طفيف في شكلها فما أن بدا الغرب يكتشف نصوص هؤلاء الفلاسفة حتى بدأ ثورته الثقافية التي أنهى بها سنينا من ظلام العصور الوسطى. ومن بين الفلاسفة اليونان الأوائل الذين اهتموا بفلسفة الجزء هم: هيراكليت وهو سابق زمنيا للفيلسوف بارميند. ففي فلسفته يتجلى الاهتمام الكبير بالجزء وعلاقته بفلسفة العالم. الجزء يعبر عن استقلال العقل عن كل جهاز آخر، فهو يقول في كتابه «الجزء رقم ١٠، «بحثت عن نفسي بنفسي»[1]. وهو ببحثه عن نفسه يتطلع إلى اكتشاف اللغة المخفية للأشياء. ومن هنا فإن جوهر الكتابة المجزأة أو الجزئية يتمحور في البحث عن هذا اللوغوس الذي يتابعه من بعد فلاسفة كبار

---

(١) أجزاء هيراكليت رقم ١٠، ترجم عن اليونانية من قبل الفرنسي روجيه مونييه، دار النشر لي إيمموموريال، فاتا مورغا، ١٩٩١و الصفحة ٦٣

مثــل هولدرن، نيتشـــه وحتى روني شــار. إن هذا البحث ليــس حكرا على الشــعراء والفلاسفة الكبار الذين أغنوا البشــرية، لكنه رغبة إنسانية تعبر عنها تلك الشــهادة التي حفرت على أحد القبور في مدن الريف الفرنسية: «لا أجيــد التعبيــر عن الرغبة الجامحة في روحـــي والتي تتردد مثل صدى الجبال العالية وأشـــجار السهول والبحار الغاضبة... إن لغتهم ستبقى دائما مسورة بالصخور الكبيرة.. يا إلهي علمني أسرار الأشجار المخلوقة...».



المسرحية القصيرة

أيـن تكمـن ماهية المســرحيات القصيرة؟ هل يمكننـا أن نعرض على الخشبة مســرحية تستمر ربع ساعة؟ كيف يســتقبل القارئ - أو بالأحرى المشاهد - المسرحية القصيرة؟

إن دراســة موجزة لتاريخ ظهور هذا الشــكل المسرحي تجعلنا نعود إلى منعطف القرنين التاســع عشر والعشرين حيث شــهدت الحركة الفنية في أوروبا عموما وفي فرنســا على وجه التحديد ولادة حركات فنية أثرت في مجــرى التيار الفني فــي ذلك الحين ومازالت تحمــل آثارها على الكتابات المعاصــرة نذكر على ســبيل المثــال «الرمزية» التي كان مــن روادها بود لير Baudelaire في الشــعر وماترلينك Maeterlinck في المســرح و«المســتقبلية» التي نظــر إليها الكاتب المســرحي الإيطالــي مارينيتتي Marinetti ، ناهيــك عن الدادائيــة والتعبيرية وغيرها. أما عن الشــكل المختصر أو المســرحيات القصيــرة فقد عرفت الكتابة المســرحية منذ القديم هذا الشــكل التي تمثل في المسرحيات الهزلية القصيرة (farces) التي ازدهرت في القرون الوسطى.

في نص كتب عام ١٨٨٩ حول «الدراما والمسرح الحديث» اعتبر الكاتب المسرحي السويدي أوغست ستريندبرغ - Auguste STRINDBERG- المسرحية القصيرة كنموذج لـ «الدراما المستقبلية». يتطرق هذا الكاتب في كتابه المعنون «مســرح العنف والمســرح الصوفي» إلى الدراما الطبيعية - مســرح إميل زولا و أندريه أنطوان - والتي يســتمد منها فكرته الرئيســية



وهي أن هذه المسرحيات، في نهاية القرن التاسع عشر، تندرج تحت مسار جديد هو الشـكل القصير في المسرح: مسرحية في فصل واحد، أي على حد تعبيره «مسـرحية قصيرة جدا بحيث يمكن عرضها في خمس عشـرة دقيقة مثلا»[1]. يوضح الكاتب أن اختصار الدراما يجعلنا ننتقل من «الفصل الواحد» إلى «المشـهد الواحد». وبغية إظهار مزايا الشـكل المختصر في المسـرح، لم يقف سـتريندبرغ عند انتقاد المسـرحية «ذات الحبكة»، بل وصفها بالهيكلية والتصنع وأنها تحمل مشاهد مطولة يمكن الاستغناء عنها. وبمعزل عن أي تيار فني أو حركة فنية في ذلك الوقت. يحدد سـتريندبرغ في نهاية كتابه مبـدأ ينطوي على الاقتراح التالي: «في إطار قانون الجمال الحديث، تلغـى كل القوانين الممنوعة، وتبقى الكلمـة فيها لذوق وحاجات روح العصر الحديث»[2]. هذا المبدأ يرسـم معالم تجديد أشـكال الكتابة المسرحية في نهاية القرن التاسع عشر.

إن الحديث عن الشـكل القصير أو المختصـر يقودنا إلى الحديث عن الأشـكال الأولى التي رافقت ظهور هذا الشـكل بين مفترق القرن التاسـع عشـر والقرن العشرين. في تلك الفترة كان الشـكل المسرحي السائد هو المسـرحية ذات الحبكة التـي تعتمد على قواعد الكتابة الكلاسـيكية في شـكلها ومضمونها والتي تتمثل في ضرورة توزيع المسـرحية على خمسة فصـول حيث تبدأ المشـاهد الأولى بالتحضيرات للحبكـة أو ذروة الأزمة وبعدها تتالت المشاهد التي تعلن نهاية المسرحية.

---

(١) أوغست ستريندبرغ، «مسرح العنف و المسرح الصوفي»، ترجمة للفرنسية مارغريت دييل، غاليمار، سلسلة ممارسة المسرح، باريس، ١٩٦٤، ص. ٧٣.

(٢) نفس المصدر السابق، ص. ٨٠.

كما أن دراسة الشكل القصير في المسرح تقودنا إلى تسليط الضوء على الشكل الدرامي القصير الذي اعتمده الكاتب الفرنسي جان جوليان والذي سماه بـ «شريحة الحياة». الهدف من هذه الدراسة هو توضيح طبيعة ذلك التصور الجديد للشكل الدرامي القصير الذي بدأ يفرض نفسه في مطلع الثمانينيات من القرن التاسع عشر أي في الفترة التي ظهرت فيها بشكل واضح أزمة الدراما، تلك الأزمة التي خص لها الناقد المسرحي الألماني بيتر زوندي قسما مهما من كتابه «نظرية الدراما الحديثة» الذي كتبه عام ١٩٥٦. ومن هنا فإن تطور الشكل الدرامي القصير يرتبط ارتباطا وثيقا بالتجديد الذي نادى به معظم الكتاب المسرحيين في تلك المرحلة وأهمهم جان جوليان في فرنسا وأوغست ستريندبيرغ في النرويج.

في هذا السياق يبدو حريا التطرق للمسرح المستقبلي الذي يعتبر من أول الأشكال التي رافقت ظهور الشكل الدرامي القصير. يدعو هذا المسرح إلى تركيز عال للكتابة المسرحية وبالتالي فهو يتجاوب مع مضمون الشكل الدرامي القصير. أما عن السكيتش فهو يأخذ مكانا واضحا في تطبيقات الشكل الدرامي القصير. في إطار دراسة المسرحيات القصيرة لا بد لنا أن نتوقف قليلا عند السكيتش « sketch»، الذي ظهر في أميركا وعرفته أوروبا فيما بعد في بداية القرن العشرين. يعبر السكيتش عن نموذج درامي مختزل لدرجة عالية ومرجوة من الكاتب وينطوي موضوعه غالبا على موقف هزلي مضحك يأتي كفاصل بين مسرحيتين وجرت العادة أن يقدم في البارات والكباريهات حيث كان يتمتع بشعبية كبيرة وقتئذ. ولاتزال المسارح والمحطات التلفزيونية تقدم أشكالا مختلفة من السكيتشات حتى يومنا هذا. يعتبر السكيتش شكلا من أشكال العرض المسرحي المختصر وكنموذج لمسرح أكثر تشددا من حيث البنية الدرامية.

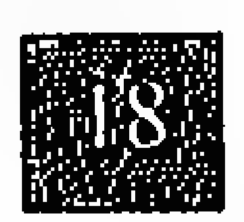


فـــي هذا الإطار على أي باحث في مضمار المســـرح أن يســـلط الضوء على الشـــكل المسرحي القصير والمميز الذي تجلى في مسرحيات الكاتب الأيرلنـــدي صموئيل بيكيت Samuel BECKETT، خصوصا في «دراما قصيرة» Dramaticules حيث يبلغ الإيجاز الدرامي حدا عظميا ســـواء على صعيد الشكل أو المضمون. في هذه النصوص الموجزة إلى أقصى حد ممكن من حيث البنية يســـعى بكيت إلى تقليص المكان والزمان فيشـــكلان عالما خاصا تتلاشـــى فيه الكلمات وتتوقف فيه الشـــخصيات عن الحياة بحيث نشـــهد حدادا يعبر عنه أوهيو في «ارتجالية أوهيو» بالعبارة التالية: «لم يبق ما يقال»[1].

وحتى لو شـــهد القرن العشـــرون أعمالا طويلة تســـتغرق خمسا أو ست ســـاعات متواصلة على الخشـــبة نذكر مثلا «إيفا نوف» للمسرحي الروسي تشيخوف و«أحذية الساتان» للمسرحي الفرنسي كلوديل، على الرغم من أن العرض الذي يســـتمر ساعة و نصف الساعة أو الساعتين هو الأكثر شيوعا في المســـرح، فقد ظل الشكل القصير حاضرا في أعمال الكثير من الكتاب المسرحيين. إن المسرحية القصيرة لا تستند إلى أي نموذج يحددها ويؤطر قواعدها. هذه الفرضية تجعلنا نعرّف المســـرحية القصيرة بأنها مسرحية غير طويلة بشكل كاف من حيث البنية لكي تمثل وحدها وفقا للحالة الراهنة للمســـرح برنامجا لعرض مســـرحي. وتجدر الإشـــارة إلى أنه – في غالبية المسرحيات القصيرة – تم إلغاء لحظة رفع الستار كما هي الحال دائما في المسرحيات الطويلة المعاصرة.

على مدى تاريخ المســـرح، ظهرت أشكال مســـرحية قصيرة عديدة في

(١) نذكر القارئ بأن مسرحيات بيكيت القصيرة قد ترجمتها الناقدة المسرحية والأستاذة الجامعية ماري إلياس في كتاب يحمل اسم «أنتو لوجيا المسرح الفرنسي الحديث»، المنشور في دار المدى ٢٠٠٢، دمشق، سورية.



أوروبـــا مثل الفارس (La Farce) أي الكوميديــا الهزلية التي لاقت رواجا واســعا في القرون الوســطى والتي كانت تعرض في المهرجانات والأسواق الشعبية، حفلات الشــعائر الدينية التي كانت تنظمها الكنيسة، مسرحيات ماريفو في القرن التاسع عشر في فرنسا (وهي مسرحيات ذات فصل واحد)، مسرحيات ألفرد دو موســيه القصيرة، مسرحيات موليير القصيرة. إلا أن هذه الأشــكال الدرامية كانت تقلد في شكلها و بنيتها المسرحيات الطويلة ولم تكن تتميّز بخصوصية معينة. إذن فالذي تغيّر في القرن العشرين هو تلك القطيعة بين الأشكال المسرحية وتفرّد المسرحية القصيرة بقواعد تحكمها وتحدد آليات عرضها. في هذا السياق، تعتبر ورشة العمل المسرحية كأهم اختبار تجريبي للمسرحيات القصيرة حيث يعتمد الكتاب والمخرجون على النصوص القصيرة أو بعض المشــاهد لتدريب الممثلين على أداء أدوارهم ولعــب تلك النصوص، وبالتالي يمكن ربط فكرة كتابة المســرحية القصيرة بالمختبر المسرحي: فكما يجرب المخرجون نصوصا قصيرة مع الممثلين، يجرب الكتاب النصوص القصيرة عســاهم يقدمون شيئا جديدا أو يتدربون علــى كتابــة نصوص أطول وأنضــج من الناحيــة الدراميّة. بيــد أن كتّاب المسرحيات القصيرة يعتبرون مسبقا أنها تنتمي لشكل مصغّر وبالتالي فهم يخاطرون بكتابة شكل درامي قد لا يلاقي قبولا مسرحيا عند الجمهور.

بالإضافة للورشــات المســرحية عرضــت المســرحيات القصيرة في المهرجانات منذ القرن السابع عشر في فرنسا ومازالت تعرض حتى يومنا هــذا[1] (على ســبيل المثال مهرجان أفينيون الســنوي منذ العام ١٩٤٧ في جنوب فرنسا) مثل مسرحيات موليير وروبير لوساج. قام هذا الأخير بتحديد

(١) اقرا : مقال مارتين دو روجما، «مسرح المهرجات»، في قاموس المسرح الموسوعي لـ ميشيل كورفان، باريس، ٢٠٠٣ (١٩٩٥)، الجزء الأول، ص. ٦٦٣



نموذج المسرحية القصيرة على شكل مقدمة (برولوغ) يتبعها مسرحية ذات فصل واحد، وأحيانا كان يعرض ثلاث مســـرحيات قصيرة في وقت واحد، الأمر الذي اعتبر تجديدا مســـرحيا في القرن الســـابع عشر مقارنة بهيمنة التراجيديا والكوميديا[1].

باعتبار أن جمهور المســـرح متنوع يضم كافة الشرائح الاجتماعية، كان على كتّاب المســـرحية القصيرة الانتباه لنصّهـــم وعدم إغراقه في الذهنية العاليـــة البعيدة عن تطلعات الجمهور. تكمـــن النقطة الأهم في المحافظة على عنصر التشويق وإثارة الانتباه من بداية العرض حتى نهايته. وهنا يجهد الممثلون لشد الجمهور عبر التفاعل معه والتقرّب منه وأحيانا الخروج على النص من أجل إضفاء جو من المرح الاحتفالي.

من بين مســـرحيات موليير القصيرة نذكر «الطبيـــب الطائر» (١٦٥٩)، «غيرة الباربوييه» (١٦٦٠)، اللتين تصنفان كمسرحيات هزلية (farce)، وقد انطلـــق منهما موليير لكتابة مســـرحيات طويلة مثل «جـــورج داندان»، حيث إن شـــخصية جورج داندان تشبه شخصية الباربوييه في «غيرة الباربوييه»، وشـــخصية أنجيليك زوجة داندان تشبه شخصية أنجيليك زوجة الباربوييه. كما أن بعض ملامح شـــخصية الباربوييه تظهر في مسرحية أخرى لموليير «الزواج الإجباري». أما بالنســـبة للطبيب الطائر فهي تعتبر تمهيدا لأعمال لاحقـــة لموليير مثـــل «الطبيب رغما عنه»، «مريـــض الوهم»، حيث إن هناك جملا متكررة بين تلك المسرحيات[2].

عرف المســـرح الحديث مسرحيات قصيرة لكتاب كبار أثروا في الكتاب

(١) راجع : إيزابيل مارتين، «مسرح المهجانات من الخشبة إلى البولفار» أوكيفورد، فولتير فونديشن، ٢٠٠٢، ص. ١٧٩

(٢) موليير، «الأعمال الكاملة»، نصوص جمعها موريس را، باريس، غاليمار، مكتبة البلياد، ١٩٦٥.



المعاصرين، فقد كتب تشيخوف ما يزيد على خمسين قصة قصيرة قبل أن يكتب تسع مسرحيات قصيرة تتقاطع في موضوعاتها مع بعض تلك القصص. أي أن هناك تأثرا واضحا في كتابته المسرحية بالسرد القصصي. يعتبر تشيخوف مسرحيتي «الدب» و «طلب الزواج» كمسرحيات فودفيل، حيث كتبت على شكل المسرحية القصيرة، نرى أيضا تقاطعا واضحا بين مسرحيته ذات الفصل الواحد «على الطريق الطويل» (١٨٨٤) وقصته «في الخريف». في هذا الصدد تقول الباحثة فرانسواز مورفان: «هذا الانتقال من نوع أدبي إلى آخر مسرحي يولد لدينا شعورا بأن المسرح يشكل غاية بالنسبة للكتاب الكبار مثل تشيخوف مع مراعاة عرض النص على الخشبة»[١].

يعتمد التجريب في الكتابة على نقل القصة إلى مسرحية وقد أطلق تشيخوف على هذا التجريب «الدراسة المسرحية» (اعتمادا على بوشكين). وعلى حد قول مورفان أن: «تلك المسرحيات ذات الفصل الواحد تعتبر كدراسات، كمختبر مسرحي، كارتجالات سريعة وقصيرة»[٢]. قام تشيخوف بتقطيع المنحنى الخطي لقصصه ثم أدخلها على شكل جمل، كما أدخل شخصيات جديدة وبعد ذلك أضفى على النص صفات درامية كالإرشادات الإخراجية التي سمحت بتصور الديكور وحركة الممثلين. وبالتالي فإن تحويل القصص لمسرحيات قصيرة سمحت لتشيخوف بتفعيل العنصر الروائي والسردي (الحدث، الوصف، الشخصية). هناك أيضا تقاطع بين قصة «تاتيان روبينا» ومسرحيته الشهيرة «بستان الكرز» من حيث التنقل بين الكوميديا والتراجيديا والعودة إلى مواضيع البدء في المسرحية.

بقي أن نشير إلى أن تشيخوف كتب تسع مسرحيات قصيرة اعتبارا من

(١) فرانسواز مورفان، المصدر ذاته، ص. ٩

(٢) المصدر ذاته، ص. ١١.



العام ١٨٨٩ بعد أن كتب مسرحيته المعروفة «إيفانوف» التي لم تلاق نجاحا كبيـــرا لدى الجمهور الروســـي آنـــذاك، ومنذ ذلك التاريـــخ امتنع عن كتابة المســـرحيات الطويلة لمدة سبع سنوات. حظيت تلك المسرحيات القصيرة بإعجـــاب الجمهور والمخرجين كمـــا أدرت عليه المال في وقت كان بحاجة ماسة له وأعطته الثقة بنفسه على صعيد الكتابة المسرحية.

نذكّر أنه في طور هذه الدراسة سوف نستخدم مصطلحات تؤدي المعنى ذاته مثل «الشـــكل الدرامي القصير»، «المســـرحيات القصيرة»، «النصوص المسرحية القصيرة»، حيث إنها تعبّر عن المسرحيات التي تعرض في زمن قصير بشكل يتناقض مع شروط عرض المسرحيات الطويلة.



المسرحية ذات الحبكة

تسمى أيضا بالمسرحية المحكمة الكتابة، هذه المسرحية أخذت مكانا مهما في الكتابة المسرحية في القسم الثاني من القرن التاسع عشر. وبغية إلقاء لمحة تاريخية على هذا الشـكل الدرامي سوف نقوم باستعراض حالة المسرح في زمن الكاتب المسـرحي الفرنسي أوجين سكريب الذي كان له أثـر واضح على الكتابة المسـرحية في النصف الثاني من القرن التاسـع عشر.

فـي مطلع العام ١٨١٥ ظهـر ما يعرف بالكوميديـا البورجوازية و التي اعتمـدت في قواعدها على المسـرحية الهزلية ذات الحبكة والمسـرحية الغنائية. وفي مطلع القرن التاسع عشر اتحد هذان الشكلان الدراميان ليظهر ما بات يعرف بالكوميديا البورجوازية حيث إن الكتابة المسرحية الفرنسية كانت قد طـورت مفهوم الحبكة لتبلغ ذروتها عنـد التقاء كوميديا الأخلاق والمسـرحية الغنائية لتشكل المسرحية المحكمة الكتابة أو المسرحية ذات الحبكة. في الواقع كان الكاتب المسرحي أوجين سكريب من أهم صناع هذا الانصهار حتى بات اسمه مقترنا بهذا الشكل الدرامي ذي الصياغة المتقنة الكتابة. فما هي طبيعة المسرحية المحكمة الكتابة؟

أصبح سـكريب (١٧٩١-١٨٦١) الكاتب اللامتنـازع عليه لهذا النوع من الكتابـة في الفترة التي تمتد من ١٨١٥ إلـى ١٨٥٠، فقد حافظ في كتابته علـى الأغنية والقواعد الكلاسـيكية، لكنـه جعل من مسـرحياته الغنائية مرآة لأخـلاق المجتمع ولعاداته وكل الأشـياء المثيرة للسـخرية فيه. أما عن المقومات الأساسـية للمسـرحية ذات الحبكة فهي تكمن في المتابعة



الدرامية وفن التحضير حيث إن سكريب كان يقارن بين الكتابة المسرحية وفن العمارة، فقد قال: «إذا لم يكن البناء مشيدا وفقا لقواعد التوازن والترتيب فإنه لن يصمد. الجمهور يريد أن يكون كل شيء في المسرح مرتبا سلفا وغير متوقع»(١).

وإذا اعتبرنا أن سكريب لم ينتم إلى مدرسة فنية معينة ولم يفرض أسلوب كتابته المسرحية بشكل واضح، فإننا نراه يوضح طريقة كتابته المسرحية في رسالة أرسلها إلى كاتب مسرحي شاب يدعى هارتمان: «تتكون المسرحية من حدث، من حبكة (عقدة) ومن نهاية الحبكة. يجب أن تبحث عن موضوع، ولكن لا تقف عن البحث إلا عندما تجد موضوعا جديدا وذا أهمية وأن يكون غنيا بالمواقف الدرامية. ويجب أيضا، وهذه أصعب النقاط، أن تراعي جيدا عناصر الموضوع وترتيب المشاهد... يجب أن تتابع عنصر التشويق فهو الوحيد الذي يجذب انتباه المتفرجين. هذا ما يجب دراسته جيدا عند كتابة المسرحية، أما باقي الأشياء فهي ثانوية. إن كتابة عمل مسرحي ليس غاية في حد ذاتها، وإنما دراسة عناصر الموضوع هي جوهر هذا العمل»(٢).

يمكننا أن نعتبر تلك العبارة كتعريف للمسرحية ذات الحبكة، وهي تظهر أيضا المكانة الرئيسية التي يوليها سكريب لرأي الجمهور. وعلى هذا فإن سكريب يعتبر أول كاتب مسرحي يهتم برأي الجمهور ومسألة التلقي لديهم في زمن كانت فيه الرومانسية تعطي الكلمة الأولى للكاتب.

---

(١) اوجين سكريب، مأخوذة من مقالة دانيل ليندينبرغ «زمن العروض الكبرى»، مقطع المسرحية الغنائية، مجلة المسرح في فرنسا، بإشراف جاكلين دو جومارون، باريس، دار نشر ارمان كولن، ١٩٨٩، الصفحة ١٦٤.

(٢) تم ذكر هذا المقبوس من قبل الكاتب جان كلود يون، في كتابه «اوجين سكريب، صيغة الحرية»، سانت، منشورات نيزيه، جينلوب، ٢٠٠٠، ص. ٩١..



إن هذا المفهوم الشـكلي للمسـرحية ذات الحبكة يعتمد بشكل أساسي على النظريات الجمالية لأرسـطو حيث إنه في الإمكان دراستها وفق فكرة البنية العضوية التي يناقشها في كتابه «فن الشعر». ففي الفصل السابع من هذا الكتاب، يذكر أرسـطو أن بنية هذه العضويـة هي عبارة عن مزيج من امتداد وتجانس عضوي يشـكل فيه الشـكل الدرامي «كل متناسق بالنسبة لتوزيـع أجزائه»[1]. وهذه البنية ليسـت صغيرة يضيـع فيها ولا كبيرة. من الواضح أن مسـألة الحكاية تبقى رئيسية بالنسبة لأرسطو. حيث يستوجب أن يعيدنا مفهوم الحدث دائما إلى المحاكاة، وبالتالي فإن كل الأحداث في المسرح هي عبارة عن محاكاة لأناس في طور القيام بأفعال معينة.

إن عبقرية الكاتب المسرحي تكمن في إمكان خلق حكاية تنجح في تقديم مجموعة من العناصر الجمالية التي تفي عناصر هذه البنية العضوية. يرى أرسـطو أن التراجيديا تحقق هذه الكلية لأنها تقليد لعمل متناسق العناصر والتي «تشـكل كلا له امتداده الذي يشكل وحدة في عناصر الحكاية، أي أن له بداية، وسـط ونهاية»[2]. يسـمى هذا المبدأ بالتكامل، ويقصد به أن كل عمل يجب أن يكون ضروريا، ومن هنا تتحقق البنية العضوية للعمل.

يعود الفضل في تسمية المسـرحية ذات الحبكة إلى الكاتب المسرحي أوجين سـكريب في القرن التاسع عشـر، فقد استخدم هذا المصطلح في أغلب كتاباته كنموذج معرف بشـكل جيد. إن هذا الشـكل الدرامي يراعي قواعد الفن تبعا لتعاطي الجمهور معها. في الخمسينيات من القرن التاسع عشـر تراجع الاهتمام بالمسرحيات ذات الحبكة من قبل المسرحيين وذلك

(١) أرسطو، فن الشعر، مأخوذ عن الترجمة الفرنسية لـ روزلين ديبون روك و جان لالو، دار النشر سوي، باريس، عام ١٩٨٠، الفصل السابع، ص. ٢٢.

(٢) المصدر ذاته.

مرده إلى أن الجمهور لم يعد يرغب في هذا النوع من المسـرحيات. وهذا التراجع يشير إليه فرانسـيس سارسي في كتابه «حلقات حول مسرح إميل زولا» والتي أظهر فيه ردود أفعاله حول ما كان يسـميه بالقوالب المسـبقة والمحددة للمسـرح. فقد قال: «نحو العام ١٨٥٠، بدأ هذا النوع المسرحي بالتراجع في الوسط الفني والشعبي، وعندما أتيت إلى باريس في عام ١٨٥٩ وجدته في تقهقر تام. وقد قال سـكريب في هذا الصدد إن «مسـرحياتي الأخيرة مكتوبة بشكل جيد أكثر من مسرحياتي الاولى لكن الجمهور لم يعد يرغـب فيها»، وأؤكد لكم أن الجمهور لم يعد يهتم أبدا بالمسـرحيات ذات الحبكة»[1].

ومن مسـاعدي سكريب نذكر إيرنسـت لوغوفريه وميلفيل، هذا الأخير ذكر الهجوم العنيف الذي كان يتعرض له سكريب من النقاد في ذلك الحين: «كان يعاتبه أصدقاؤه بأنه يتبع الأسـلوب نفسه في المسرحيات كلها سواء كانت كبيرة أم صغيرة»[2]. وفي نفس الوقت كان يعترف أصدقاؤه بأنه يكتب مسـرحياته المعدة للعرض بشـكل جيد ويعيد كتابتها أكثر من مرة وأحيانا كان يضعها جانبا قبل أن يتأكد من وجودها وإمكانية عرضها.

ونستشهد أيضا، بكتابة أرنسـت لوغوفريه الذي لم ينكر فضل سكريب بانتشـار هذا الشـكل الدرامي حيث يكتب في مذكراته ذات العنوان «ستون عاما من المسرح»: «لدينا في لغتنا المسرحية العامية كلمة ذات دلالة كبيرة اسمها الترقيم وتعني ترتيب النصوص. إن هذا الترتيب ليس مجرد تصنيف، إنه لا يؤدي فقط إلى الوضوح والمنطق بل يشمل أيضا تقدم حركة المشهد

(١) فرانسيس سارسي، «أربعون عاما من الحياة المسرحية»، مسلسلات درامية، مكتبة القنوات، ١٩٠٠-١٩٠١، المجلد الرابع، ص. ٦٠.

(٢) ميلفيل، «حياة سكريب كما رواها أحد مساعديه»، في مجلة الآداب الفرنسية، كانون اول - اذار، ١٩١٩، ص. ١٠٧.

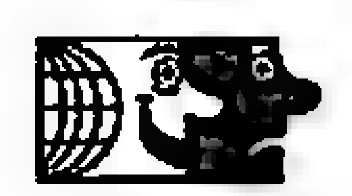


نحو النهاية. وعندها يجب على المشـــهد أن ينتج عن المشهد الذي يسبقه ويتحد بالمشهد الذي يتبعه ولكن عليه أيضا أن يؤثر في حركته بشكل يدفع المسرحية من دون انقطاع من مرحلة إلى أخرى نحو الهدف النهائي للعرض وهو فك العقدة»[1].

لم يكن ينقص ســكريب العبقريــة ولكنه كان يتقن جيــدا فن الترقيم. ومـــن الواضح أن مفهوم الترقيم يعود إلى المحافظة على تقدم المشــاهد. يعــود هذا المبدأ إلــى المفاهيم الأرسطوطاليســية. هذا مــا يؤكده أحد النقاد المســرحيين الذين عاصروا سكريب وهو دوميك. فهو يعترف بالدور التاريخي لسكريب في تكوين المسرحية ذات الحبكة فيقول:«من المؤكد أن سكريب نقل إلينا ذوق وفن المســرحية ذات الحبكة. وهي المبدأ المتوازن ذو الأهمية المســتمرة الذي يشــبع تماما الفضول الذي يثيره هذا الشكل الدرامــي منذ المشــاهد الأولــى»[2]. وبعد أن عالج عدة كتاب مســرحيين مصطلح المســرحية ذات الحبكة، تطور هذا الأخيــر ليصبح رمزا للكتابة المثالية والتامة العناصر التي تشــمل وحدة الحدث المنظم. وهكذا فعندما نذكر المسرحية ذات الحبكة فإننا نفكر بالحبكة المعقدة التي تنتهي بالحل فــي آخر المســرحية. إن مصطلح المســرحية ذات الحبكة حظي باهتمام الكاتب المســرحي فرانســيس سارســي الذي أعجب بمبادئ ذلك الشكل الدرامي.

(١) إيرنست لوغوفريه، «ستون عاما من الذكريات» الجزء الثاني، هيتزل، ١٨٨٧، ص. ١٧٥.

(٢) دوميك، «من سكريب إلى إبسن»، في حوارات حول المسرح المعاصر، منشورات بول دولابلانت، ١٨٩٣، ص. ١٢.



سارسي والمشهد النهائي

كما رأينا سابقا فان المسرحية ذات الحبكة، بحسب تعريف سكريب، لم تكن تكتب من النهاية و لكن من نقطة الذروة التي تسمى بالمشهد النهائي الذي يحل العقدة و يتيح للمتفرج فهم مجريات المسرحية. عرّف فرانسيس سارسي هذه الصيغة في نهاية القرن التاسع عشر كما يلي :«يتعلق المشهد النهائي بمسرح الفودفيل و البوليفار و ذلك من الناحية التقنية. إذاً من الممكن الإشارة إلى منطق السببية والغائية الأرسطوطاليسية»[1].

إذاً فإن هذا المشهد الذي ينتج بشكل أساسي عن العلاقات و الأهواء التي تحرك الشخصيات فيما بينها يجد مكانه في نهاية المسرحية و هو يتطابق بذلك مع توقعات المشاهدين عن طريق كشف المعلومات و الحدث أي النتيجة النهائية و الضرورية لفهم الحبكة. إن المسرحية ذات الحبكة تأخذ أهميتها من ذلك المشهد النهائي الذي يطول انتظاره و الذي يتوقعه الجمهور و ينتظره بحيث يتوجب على الكاتب أن يتقن كتابته في نهاية المسرحية باعتباره ضرورة أساسية لإيصال الحدث إلى نهايته.

مسرح جورج فايدو

كغيره من الكتاب الشباب في نهاية القرن التاسع عشر، كتب فايدو مونولوجات عديدة لممثلين مشهورين. وفي هذه النصوص القصيرة التي يظهر فيها روح الدعابة والنكتة تعتبر من أفضل ما كتبه فايدو على الإطلاق. قام فايدو بتجديد الشكل الدرامي للفودفيل عن طريق التحديد الميكانيكي

(١) فرانسيس سارسي، «أربعون عاماً من الحياة المسرحية»، مرجع ذكر سابقاً، ص. ١٨٠.

للمواقــف الدرامية (مثل ســوء التفاهم بين الشــخصيات، انطلاق الحدث المفاجئ) ويعود ذلك لتأثير أســلوبه المباشــر فــي الكتابات الأخرى. فقد بدأ بكتابة مونولوجات ومســرحيات إلى أن حقق نجاحه الأول في مسرحية «خياط للنســاء» (١٨٨٧). وخلال الســنوات التي تلت تلك المســرحية قام بتقديم ما يزيد على اثنتي عشــرة مسرحية لم تكن ترضي النقاد والجمهور بشكل جيد. وأخيرا في عام ١٨٨٢، لاقت مسرحيته «السيد يصيد» نجاحا منقطع النظير. تلتها بعد ذلك مســرحيات عدة مثل «نظام ريباديبه»، «خيط في العجينــة»، «الفندق ذو التبادل الحر» (١٨٩٤)، «ســيدة عند مكســيم» (١٨٩٩) وغيرها من المســرحيات التي اعتبرت من روائع مســرح الفودفيل في ذلك الوقت.

في نهاية حياته، تخلى فايدو عن مســرح الفودفيــل وكرّس وقته لكتابة المسرحيات القصيرة التي تعنى بتصوير طبائع الناس وتأخذ بعدا أخلاقيا فــي ذلك الوقت. وهكذا فقد ابتعد فايدو عن مســرح الفودفيل وراح يكتب مســرحيات هزلية ذات مشهد واحد تتســم عموما بقالب كوميدي ساخر. وربما أن فشــل زواجه أثر في مواضيع مســرحياته تلــك بحيث كانت تدور معظم الأحداث حول فشــل العلاقات الزوجية. نذكر مثلا مســرحية «نار السيدة» (١٩٠٧)، «نحن ننظف أيها الصبي» (١٩١٠).

إن الجانب الكوميدي في مســرحيات جــورج فايدو لا يمنع وجود بعض الحقيقــة فيما يقوله عن البورجوازية في نهاية القرن التاســع عشــر وعن العالــم التجاري المهيمن في ذلــك الوقت. فالمســرحيات الثلاثة : «نحن ننظف أيها الصبي»، «ليون في المقدمة»، «هورتنس قال: لا يهمني شــيء»، هي مســرحيات هزيلة تعرض مشاكل الحياة الزوجية القريبة والمتناقضة. كان فايدو يطور لغته المسرحية بهدف استنكار بعض القيم السيئة السائدة

في المجتمع واستتكار انحراف بعض الأشخاص الذين يعرضون غيرهم للعنف في حياتهم الاجتماعية وهو يقول إنهم لا يمرون في العالم لأنهم سجينو الحياة الزوجية.

كتب فايدو هذه المسرحيات الثلاث على شكل مسرحية ذات فصل واحد حيث إن الموضوع المشترك بينها يدور حول الحقد ضمن العائلة الواحدة، هذا الحقد الذي يدمر العلاقات العائلية ضمن العائلة الواحدة ويهدم الزواج أيضا. فنرى شخصياته سواءً كانت في زوج أو ثلاثة أشخاص، نراهم كأشباح هستيرية يخنقها الحنق وبالتالي فإنه يستخدم لغة مضحكة وتراجيدية في نفس الوقت. ومن هنا فإن شخصياته تضحكنا لكننا نشعر أحيانا أنها عبثية حيث إن فايدو يضعها في صيرورة من العلاقات الجهنمية. هناك دائما مشكلة في مسرحياته فهو لا يتكلم عن الحب وعواطف العشاق وإنما تنتهي علاقة المتزوجين بمصير مزعج وبالتالي العنف أو الطلاق. يسود في مسرحياته مناخ من الجنون بشكل واضح وعندما تضحك الشخصيات فإن ذلك يعني مزيجا من حالة القلق والذهول التي يضعها أمامنا الكاتب وكأننا أمام مرآتين متناقضتين تعكسان لنا مواضيع مختلفة تجعلنا أمام وجهي العلاقات الزوجية الكوميدي والتراجيدي. وهكذا فقد أصبح فايدو أحد أشهر رموز ما كان يعرف بالكوميديا الخفيفة أو كوميديا العلاقات الزوجية في فرنسا.

على العموم نرى في مسرح فايدو معنى مشتركا وقابلا للعرض في عناصره الأساسية. ينتج عن هذا المعنى منطق مرعب وعنيف تتبناه الشخصية وبالتالي فإننا نرى أن نهاية مسرحيات فايدو ذات طابع انفصالي بمعنى أو بآخر.



ولكـــي يحافــظ فايدو علـــى موضوع العنــف في مســـرحياته فقد كان يســـتعمل مجموعة من التقنيات التي جربها الكثير من الكتاب المسرحيين كالحادث «المصيبة» الذي يقلب مجريات المسرحية رأسا على عقب أو ما يســـمى «ســـوء التفاهم»، وعبر هذه العملية فان جورج فايدو يستعير بشكل منهجي الأســـلوب الذي اتبعه قبله الكاتب أوجين ســـكريب لكنه يكمل بقية المســـرحية تبعا لمشـــهد الحدث المفاجئ الذي يحظى بكل اهتمامه حتى نهاية المسرحية. وبذلك فإن المسرحية تقسم إلى قسمين: البوابة (تمهيد) والحدث النهائي (نهاية المسرحية).

لكن هل يمكننا اعتبار مسرحيات جورج فايدو أقل إتقانا من مسرحيات ســـابقه فرانسيس سارسي من حيث الأســـلوب والصياغة؟ في الحقيقة إن مســـرحيات فايدو مكتوبة هي الأخرى بطريقة متقنة ومحكمة لكن بشـــكل مختلف عن مسرحيات سارسي فمسرح الأول يأخذ بعين الاعتبار التقنيات المســـرحية الكلاســـيكية التي نراها في مسرح سارسي والتي كانت موجهة لجمهور يفضل متابعة الحدث من بدايته إلى نهايته.

وهكذا فقد تم الانتقال من مسرح الفودفيل (دون الأغاني) إلى ما يسمى بمســـرح البوليفار الذي مايزال مزدهرا في المســـرح الفرنســـي المعاصر حيـــث يعتبر وريثا للكوميديا الاجتماعية مع فارق بســـيط من حيث المعنى وبناء المســـرحية تماما كما كان الأمر مع مســـرح الفودفيل حيث اختلفت المصطلحـــات مع مـــرور الزمن واختلفت طريقة التعاطـــي معها أيضا. في منتصف القرن التاسع عشر شـــهدت الكوميديا الاجتماعية عزوفا من قبل الجمهور ولفهم التحول عن هذا النوع الدرامي نستعرض الظروف التي أدت إلى الانحدار.



انحدار المسرحية ذات الحبكة

نتكلم عـن العام ١٩٥٠: في ذلك الوقت لم تجـد الكوميديا الاجتماعية الإقبـال الجماهيري كما قبل فقد بدأ الجمهور بالابتعاد عنها ولا يعود ذلك للرقابة النابليونية (حين صعد إلى السلطة عام ١٩٥٠) ولكن الجمهور الذي يطور اهتمامه بشكل مستمر بالمسرح لم يعد يهتم بهذا النوع من المسرحيات وراح يعتبرها كلاسيكية وفي هذه الأثناء نشأ نوع جديد هو الأوبريت.

مقابل هذا النوع الدرامي لم يعد أحد يعرض المسرحيات ذات الحبكة أو المسرحيات الاجتماعية التي تتميز ببنائها الكلاسيكي ذي الخمسة فصول. وهكـذا فإن مسـرح الجمهورية الثانيـة (بعد عـام ١٩٥٠) كان له جمهوره البورجوازي في فرنسا. لما كان لتلك الطبقة البورجوازية ثقل واضح وقوي فـي المجتمع، فقد كانت تفرض شـروطا على الكتاب المسـرحيين وكان المسرح ملكا لها والكتاب موظفوها.

هـذا الأمر لم يأت من دون نتائج فالجمهور يريد دائما أن نتكلم عنه في المسـرح وعن حياته اليومية. وفي تلك المرحلة كان إميل زولا لا يعتب على فرانسـيس سارسـي انغلاقه في القوانين والتقنيات الكلاسيكية للمسرحية ذات الحبكة. كان إميل زولا في نزاع مستمر مع ذلك الناقد الذي كان يشجع المسـرح الكلاسيكي والمسـرحيات ذات الفصول الخمسة. وهنا كان إميل زولا يعرض وجهة نظر جديدة ويقول إن هناك حاجة لمسرح جديد يتمثل في الدراما الحقيقية والمحدثة للمجتمع الحديث. وعلى هذا المسـرح أن يكون قادرا على تجاوز السـيكولوجيا لكي ينزل إلى التحليل التجريبي والدراسة العضوية للكائن البشري، ويعرض حالات مختلفة وبيته وحياته اليومية.



بعـد العام ١٨٧٠ وكلمـا كان الجمهور يبتعد عن الفودفيـل والكوميديا الاجتماعية، كلما كان يتجه نحو مسـرح أكثـر حداثة فإن ذلك الأمر يؤكده الناقد مارتان حيث قال:«لم تعد تكتفي باسـتقبال وإعادة المسرحيات التي كانت ترفضها سابقا فقد أصبحت تضع في أول اهتماماتها إبداعات وأعمال الكتاب المسرحيين المعاصرين»[1].

في نهاية القرن التاسـع عشـر ظهر ما يسمى بمسـرح الفن الذي بدأه المخرج الفرنسي أندريه أنطوان وأكمله ليينيه بو، مهد هذا المسرح لظهور جيل جديد من المخرجين المسرحين في حين أن الدراما كانت في اختصار مسـتمر لكنها بدأت تجد صدى لها في السـينما الناشئة في ذلك الحين. وفي نهاية القرن التاسع عشر أيضا كان مسرح البوليفار يعرض في أماكن عديدة ويهتم به كتاب كثيرون مثل موريس دوناي، هنري لافودان، فرانسيس دو كرواسـيه وجـورج فايدو. هذا الأخير كان يمضـي بالفودفيل إلى نقطة الذروة بكل ما اسـتطاع. ومن المعلوم أن هذا النوع الدرامي لم يكن جديدا فهو يضم أغاني مرحة تختلط بالسـرد وتشـبه الأوبريت على نحو ما كانت عليه الحال في القرن الخامس عشـر (وهذا النوع هو وريث القرن الخامس عشر).

أصبح مسـرح الفودفيل يعرض في الاحتفالات والمهرجانات (وهو نوع من الكوميديا مع أغان أخذت من القرن التاسـع عشـر) واستمر هذا النوع في القرن الثامن عشـر مع الكاتب المسرحي دامور (وهكذا فقد كان هناك مـن يهتم بهذا النوع الدرامي في كل قـرن). كان جورج فايدو يعطيه أولوية على غيره من المسارح. إن انحدار المسرحية ذات الحبكة سيسمح لمفهوم

(١) دانييل ليندينبرغ، مصدر ذكر سابقا، ص. ١٧٨.

المســـرحية القصيرة أو شـــريحة الحياة أن تجد مكانا لها في نهاية القرن التاسع عشر.

شريحة الحياة: مفهوم بديل للمسرحية ذات الحبكة

إن شـــريحة الحياة هي مفهوم بديل للمسرحية ذات الحبكة وكما أظهرنا في المقطع الســـابق فإن المســـرحية ذات الحبكة عرفت انحدارا واضحا في نهاية القرن التاســـع عشـــر. في هذا المقطع ســـوف نقوم بشرح ماهية «شريحة الحياة» التي سمّاها كذلك الناقد الفرنسي جان جوليان، حيث إنها تعبير جديد للشكل المسرحي المختصر أو للمسرحية القصيرة في مفترق القرنين التاسع عشر والعشرين.

في كتابه «المسرح الحي» حاول جان جوليان تأكيد الحاجة لهذا المفهوم كبديل مناقض للمسرحيات ذات الحبكة التي كانت تحتاج لمشاهد محضرة ذات خمسة فصول. وقد رفض فكرة التحضير كشرط أساسي للمسرح. إن مفهوم «شـــريحة الحياة» يعتمد على رفض مبدأ تحضير المشـــاهد كشرط أولي للمســـرحية وفـــي هذا الصدد يقول جان جوليان «فـــي النوع الدرامي الجديد علينا أن نجد قالبا دراميا جديدا».

شرح فرانسيس سارسي بدوره أيضا طبيعة هذا الشكل الدرامي الجديد عندما علّق على مســـرحية فيلومين التي كتبت في فصلين والتي استوحيت من رواية ادموند وجيل دو غونكور، وقد عرضها جيل فيدل وآرثر بيل. حيث قـــال: «في هذا الصـــدد علينا ذكر الناحية الجمالية للمســـرحية حيث إنها عبارة عن شـــريحة من الحياة تأخذ الكثير من الدراما. وهذا الأمر يشـــكل نواة الدراما في هذا النوع المســـرحي. وأنا أســـتخدم هذا المصطلح عادة حيث لا يوجد دراما في هذه المســـرحية لأنه لا يوجد حدث، فنحن لا نتابع



حدثا يبدأ من نقطة واضحة وينتهي بنهاية محدودة. إنها عبارة عن مشاهد مأخوذة من الحياة الواقعية ومنفصلة عن بعضها البعض»[١].

ما هي طبيعة «شريحة الحياة»؟ أو المسرحية القصيرة؟ المقصود بشريحة الحياة هو الشكل الدرامي الذي لا يجيب عنه الشرط الأساسي للمسرحيات ذات الحبكة الذي يعتمد على انطلاق الحدث من بداية واضحة حيث يتأزم في مرحلة معينة ليصل إلى مرحلة فك العقدة أو الحل وتنتهي المسرحية. إذن هي تماما كما يقول فرانسيس سارسي عبارة عن مشاهد منفصلة تتماشى مع بنية جديدة مجزأة للمسرحية.

يقول سارسي: «إن الفصل الأول في المشاهد المعاصرة يضعنا فجأة أمام حدث عنيف، في قلب الدراما. تتحرك الشخصيات وتلقي بنفسها في اللعبة من دون أي تقديم مسبق، وتعاني من تقلبات أهوائها الداخلية»[٢].

وهو يشرح فكرة «شريحة الحياة» التي هي جزء من الدراما. في المسرح، يجب تجزيء «الجسد الجميل» كي نخرج منه شريحة، مشهد واحد، قلب الدراما التي تنفتح على العالم. في الواقع، إن إدخال فكرة «شريحة الحياة» كمفصل لتغيير الكتابة المسرحية يعني تحديد أزمة الدراما في السنوات ١٨٨٠.

تعكس «شريحة الحياة» حالة التجزيء للدراما القديمة، وهي غير خاضعة لقواعد المسرح الكلاسيكي ولتطور المشاهد ولا لضرورات الحبكة أو فك الحبكة. تعتبر شريحة الحياة كخروج عن قواعد المسرح الكلاسيكي الأوروبي المعرّف في كتاب فن الشعر لأرسطو (خصوصا المسرحية ذات

(١) فرانسيس سارسي، نفس المرجع، الجزء الرابع، ص. ٢٤٠.
(٢) المرجع ذاته، ص ١١٨.

الحبكة). بالطبع ليس هذا الخروج كاملا لأن النواة الأساسية تبقى موجودة أي أن هناك تبادلا بين الشـــخصيات ضمن شـــكل درامي يحقق المسرحة. تكمن هذه الصيغة المسرحية التي لم تفهم بشكل جيد على أخذ قطعة من الحياة ومعالجتها على المســـرح ولذلك ســـميت «شريحة الحياة». وسرعان من أثبتت حضورها في الكتابات المســـرحية في نهاية القرن التاســـع عشر وبداية القرن العشرين كشكل مستقل له قواعده وكتابه. في هذا الصدد، في مقاله عن المسرح الطبيعي، يعتبر الباحث جان بيير ساررازاك أن التعريف الذي قدمه جان جوليان لشـــريحة الحياة كان قد استخدم بشكل خاطئ من قبل الكتاب والنقاد الذين لم يدركوا أن هذا الشكل «كان أقرب إلى ما سماه بريشت الجزء»[١].

يرى جان جوليان أنه ليس المقصود أن نقدم شريحة الحياة على الخشبة، فهو يقول: «إن عرض شـــريحة الحياة لا يتم بالفعل المسرحي، وفك الحبكة يأتي كتوقف اختياري يحدده الكاتب بحيث يجعل المســـرحية مفتوحة على الاحتمالات العديدة التي يتصورها المتفرج»[٢]. إن فكرتي الجزيء وشريحة الحياة كانتا قد اســـتبدلتا عند الرمزيين بمحصلة شعرية عبّر عنها الشاعر أبولينير في مسرحيته «ماميل تيريزياس»:

«لا يجب أن نصور ما نســـميه شـــريحة الحياة بل أن نوحي عالما كاملا، متكامل العناصر الدرامية، أي الطبيعة ذاتها وليس جزءا بسيطا لما يحيطنا و لما حصل في الماضي»[٣].

---

(١) جان بيير ساررازاك، «مسرح الأنا، مسرح العالم»، مجموعة فيلليجياتور، دراسات، منشورات ميديان، روان، ١٩٩٥، ص. ٦٣.

(٢) المصدر ذاته، ص. ٧٨.

(٣) المصدر ذاته، ص. ١٩.



ســـواء أكان المقصود بوحدة معينة بين شـــريحة الحيـــاة والجزء وكامل الحبكة على الخشـــبة، بين العالم الحقيقي وعالـــم الحلم، فإن هذا الرهان المســـرحي يبدو من أكثر القضايا الإشكالية بالنســـبة للكتاب المسرحيين الذين بحثوا عن أجوبة متجانسة في مسرحياتهم.

سوف نقوم بدراسة تحليلية لشريحة الحياة كما شرحها جان جوليان في كتابه المسرح الحي، ومن ثم سنعاين هذا الشكل المسرحي في كتاب نظرية الدراما الحديثة. في كتابه «المســـرح الحي» يقســـم جان جوليان الأعمال التي تقدم على الخشـــبة إلى أربعة أقســـام: الكوميديـــا الهزلية أو الفارس، الفودفيـــل التي تعبر عن عمل مســـرحي شـــعبي ولعبي مخصص لإضحاك الجمهـــور، الكوميديا والدراما وكل منهما نوع مســـتقل في حد ذاته، يدرس النفس الإنسانية وعلاقة الشخصيات بين بعضها البعض، وأخيرا التراجيديا وهي عبارة عن أرقى حالة في الفن. إنه يقول:«الكوميديا بالنسبة للتراجيديا هي تماما بمثابة النثر للشعر»[1].

بالنســـبة لجان جوليان، تنتمي المدرسة الطبيعية بكل أشكالها للمسرح الحر والسوقي نوعا ما، هذه السوقية تتجلى في التعبير وخيار الشخصيات وفي اســـتعمال الأعراف المســـرحية القديمة: «هذا المسرح الطبيعي كان يستخدم طرق القضاء أو الأعراف التقليدية القديمة، ليس فقط في ترتيب المشـــاهد وتقطيع الحوار بل فيما يخص الإخراج والتفسير أيضا»[2]. هذه الخلاصـــة تعبّر عن تحـــولات الفن عبر الحياة. ما هو «خـــارج عن الحياة» يعني المجهول، الشـــيء الذي لا يرى اللامرئي، فالحياة التي لا تنضوي إلا على المفاجـــآت ألا تحبط توقعاتنا؟ كي نفهم محتـــوى تصور جان جوليان

(١) جان جوليان، المصدر نفسه، ص. ٨٧.

(٢) نفس المرجع ص. ٩٠.



يجب أن نقرأ التعليق الذي يقدمه لمسرحية «تيريز راكان» لإيميل زولا: «إن معالجة الحياة وفقا للصيغ الطبيعية هو عبارة عن قضية شبيهة بالمفاهيم الجغرافية والاستنباطات الرياضية التي تعطي النتائج. ألا يدخل اللامرئي بشكل كبير في لعبة الوجود الإنساني؟ هل يبقى مبدأ الوراثة ثابتا مدى الحياة؟»(1).

على أولوية الحدث، التي استوحاها جان جوليان من إميل زولا أن تكون هامشية لصالح ما يسميه المجهول، لأن الحدث خاضع للمحتوم أي أننا لا نستطيع أن نغيّر في سياق الأحداث خصوصا عندما تجري على خشبة المسرح. إن صيغة «شريحة الحياة» كانت قد جذبت لجوليان مؤيدين ومعارضين. الأمر الذي دفعه لشرح فكرته حول المسرح في مقال عنوانه:»هل سمعتم مرة عبارة شريحة الحياة؟»، وفيه يشرح بأنها عبارة عن مسرحية قصيرة يتم إعطاء الأولوية فيها للحدث على أي شيء آخر، أي أولوية الحركة الجسدية على العنصر الروائي أو الشرحي (العامل النفسي) في المسرحية. إن الفعل المسرحي هو نواة المسرحية وحياة العرض. لكن هذا الحدث يجب أن يترك المجال للمجهول وللمفاجأة أي للامتوقع. إنه لا يتتابع وفقا لمخطط منطقي أو لتفكير عقلاني بل يجب أن يضم الحياة قدر المستطاع. يعني أن عليه أن يدمج الظاهرة الحدسية وبالتالي فهو غير محسوم ومتناسب مع كل أشكال الحياة على الخشبة.

في مقاله المنشور عام ١٨٩٢ في جريدة لوباريس، يستعمل جان جوليان الصورة التالية كي يوضح مفهوم «شريحة الحياة»: «في بستان من التفاح أو الإجاص، لماذا لا نفكر إلا بأكل تفاحة عبر تقسيمها إلى شرائح؟ لماذا لا

(١) جان جوليان، جريدة لوباريس، ٢٣ أيار، ١٨٩٢.



نأكل الشريحة وليس الفاكهة بأكملها؟ لأنها ببساطة الجزء الذي يؤكل»[1].

إن جمالية شريحة الحياة تعطي الأهمية لعامل المفاجأة وتهاجم الحتمية المتعارف عليها في المسـرحيات ذات النهايات التقليدية. وهكذا فإن أصل هذا الشكل المسرحي بالنسـبة لجوليان يتجلى على الخشبة كما تتجلى حقيقة الروح أمام الإنسـان. وهو يعارض الواقعية المخيفة التي «تقوم على وضع قشـر الفاكهة الحقيقية على فاكهة مـن ورق»[2]. وإذا كانت الواقعية تكمن في تصوير الطباع، المشاعر فإن حقيقة الروح التي تهم جوليان والتي يجب أن يتحلى بها الكاتب المسرحي تكمن في ترجمة الظواهر من الداخل بـكل ما تحويـه الحقيقة من قوة وبوجود الفن. تبدو شـريحة الحياة أقرب للتصور الواقعي من التصور الطبيعي والنقطة الأهم هي ارتكازها الضروري على الأهمية التي يوليها جوليان للامرئي وللفعل المباشـر الذي يجسد كل التطلعات الروحية، النفسية، والفكرية للإنسان.

كان جوليـان يحاول وضـع فكرته حول «شـريحة الحياة» فـي متناول المسـرحيين الفرنسـيين الذين عاصروه لكنه لم يجد صدى لكتاباته سوى عند الكتاب الأجانب. ربما أنه نسـي الالتفات إلـى صديقه القديم أندريه أنطوان، المخرج الذي أرسى قواعد الإخراج المسرحي في فرنسا، كي يضع أمام الجمهور أعماله المسرحية التي عبرت عن نتاج تأثره بالمسرح الطبيعي والرمـزي والتي غلب عليها التماهي بين المادي واللامادي. في تعليقه على مسـرحية «البحر» لجان جوليان، يقول الناقد جول لوميتر: «إن مسـرحية «البحر» لجوليان تنم عـن صدق عميق وفي بعض المواضع تبدو قوية على المسـتوى الدرامي بحيث يبدو أن السـيد جوليان مخلـص لنظرياته حول

(١) جان جوليان، «شريحة الحياة»، جريدة لوباريس، ٢٨ تشرين الأول، ١٨٩٢.

(٢) جان جوليان،«المسرح الحي»، ص. ١٠٢.



«شريحة الحياة» فقد أراد أن يخضع أعماله المسرحية لضرورات فنه الذي شرحه في كتابه (المسرح الحي)»[1]. من هذه النقطة، إن مصطلح «شريحة الحياة»، كان عرضة لانتقادات عديدة أهمها ما قاله فرانسيس سارسي الذي قارب بينها و بين مسرحيات إميل زولا في قوله: «ظهرت في المسرح ظاهرة «شريحة الحياة» التي تشبه الكوميديا الخفيفة المليئة بالكلمات الساخرة والهزيلة. حيث إن جان جوليان يرفض التقنيات المسرحية السائدة في نهاية القرن التاسع عشر ويهاجم المجتمع البرجوازي في مسرحيات قصيرة يعتقد أنها ستشكل نموذجا لمسرح المستقبل»[2].

أما بالنسبة للنقاد المعاصرين، تبدو مسرحيات جوليان أقل حداثة مما كانت عليه لأن الفن قد تطور وطرأت عليه تأثيرات كبيرة آتية من الدول الأوروبية الأخرى. في هذا الصدد، يقول دافيد ليسكو: «إن مسرحيات جان جوليان تبقى محددة في إطارها الزمني في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين وهي غير صالحة لهذا الزمن بسبب البعد النقدي المحدود وتغير ذوق الجمهور»[3]. استطاع جان جوليان أن يروج لظاهرة «شريحة الحياة» التي تفاعل معها المسرح الأوروبي في ذلك الوقت سواء بالقبول أو الرفض. لكن السؤال الذي يطرح نفسه إزاء هذه العبارة المسرحية المهمة بعد تزايد الشكل الدرامي القصير (المسرحيات القصيرة): هل يمكن أن نقول إنه ازداد تبلورا ونضجا واكتسب خصوصية درامية؟

(١) جول لوميتر، جريدة لوباريس، ٢٩ تشرين الثاني، ١٨٩٢.

(٢) فرانسيس سارسي، «اربعون عاما» من الحياة المسرحية»، المجلد ٤، ص. ١٢٩.

(٣) دافيد ليسكو، في مقاله «جان جوليان، نظرية و ممارسة المسرح الحي»، مجلة دراسات مسرحية، العدد ١٥، مركز الدراسات المسرحية، لوفين لانوف، ١٩٩٩، ص. ٣٠.



الشكل الدرامي القصير حسب بيتر زوندي

يعتبر كتاب «نظرية الدراما الحديثة» إحدى الدراسات المهمة في القرن العشــرين حيــث إن بيتر زوندي يعالــج فيه أزمة الدراما فــي بداية القرن العشــرين. تلك الأزمة التي أطلقت العنان للمســرحية ذات الفصل الواحد التي تمثلت في كتابات ســتريندبرغ، تشيخوف وماترلينك. في هذا الفصل ســوف نعاين نظرة زوندي لهذا الشــكل الدرامي القصير وللمسرحية ذات الفصــل الواحد. حاول زوندي تحليل توجه الكتّاب واهتمامهم بالمســرحية ذات الفصل الواحد التي أتت كرد على عجز الفصل «أو المشهد» المسرحي الــذي تم التركيز عليه في المســرحية وعلى تطــور الحبكة فيه خصوصا في مســرحيات نهاية القرن التاســع عشــر. لقد خصص فصلا كاملا في كتابه حول المســرحية ذات الفصل الواحد لكي يشرح بنية الكتابة الدرامية عندهم.

بالنســبة له، من الضروري أن نميز بين المســرحية ذات الفصل الواحد والدراما من ناحية التكامــل العضوي وبطريقة تصور الحدث فهو يعتبر أن الفعل المسرحي في المسرحيات ذات الحبكة يعاني من «عجز درامي وأزمة في الحدث»[1]. ويتجلى ذلك في عزوف الجمهور عن الفودفيل والمسرحيات ذات الحبكــة. في هذا المعنــى، يعتبر زوندي أن الحــدث يولد من الحالة القائمة بحد ذاتها وليس من الصدام بين البشــر. وهكذا فإن مســرحيات ماترلينك وســتريندبرغ ذات الفصل الواحد لا تظهر أي حالة تناقض وهي

(١) بيتر زوندي، نظرية الدراما الحديثة، منشورات لاج دوم، سلسلة مسرح البحث، ترجمة عن الألمانية باتريس بافيس، باريس، ١٩٨٣، ص. ٧٧



متكاملة من دون صراع يؤدي إلى تغيير الأحداث عند الشخصيات. يعتبر زوندي أن «المسرحية ذات الفصل الواحد ولدت في عصر الحتميات»[1]، هذا العصر وحّد الكتّاب المسرحيين على اختلاف أساليبهم ومواضيع كتاباتهم، سواء الرمزية في مسرح ماترلينك والطبيعية عند ستريندبرغ. إن نقطة الانطلاق في المسرحية ذات الفصل الواحد هي التوتر أو التركيز الدرامي الذي لا ينشأ من «الحدث بين الشخصيات. يجب أن يكون الحدث مدمجا مع الحالة المسرحية»[2].

من جانب آخر، إن الأنا الملحمية هي التي تتسق وتبرر وجود الأشكال الدرامية المجزأة. يعتبر زوندي أن كتابات ستريندبرغ تبرهن أن المسرحية ذات الفصل الواحد تزود المسرح بدراما لا تنجم عن العلاقات الإنسانية. نجد هذه الفكرة في «إحدى عشرة مسرحية قصيرة» (١٨٨٨-١٨٩٢)، في مسرحية «الأب» (١٨٨٧) التي يظهر فيها ستريندبرغ أن الأحداث مصورة من قبل الكابتن فهو الذي يعلن الصراع بينه وبين زوجته. يسمي زوندي هذه المسألة «لعبة المتناقضات» التي تعتمل في روح الكابتن لدرجة أن هذه اللعبة لا يمكن أن يتم التعبير عنها بوجود الحبكة بعد سنتين. يتخلى ستريندبرغ عن فكرة الحبكة في دراسته المعنونة «المسرحية ذات الفصل الواحد» (١٨٨٩) والتي يعتبر فيها أن المشهد الواحد يمكن أن يحل محل المسرحية ذات الحبكة والعرض بشكل كامل: «مشهد، ربع ساعة، يمكن أن يكون المسرحية ذات الفصل الواحد»[3]. يشدد زوندي على التمييز بين المسرحية ذات الفصل الواحد والدراما، هذا التمييز يشمل النوعية والكمية

(١) نفس المصدر.

(٢) نظرية الدراما الحديثة، ص. ٧٧.

(٣) أوغست ستريندبرغ، المسرحية ذات الفصل الواحد، في «إحدى عشرة مسرحية قصيرة، ميونيخ، ١٩١٨، ص. ٣٤٠.



وذلك بحسب الطريقة التي يجري فيها الحدث وبحسب طبيعة التصعيد الدرامي: «إن المسرحية ذات الفصل الواحد ليست تصغيرا للدراما، إنها جزء من الدراما، قائمة بحد ذاتها ومتكاملة العناصر. المشهد الدرامي هو النموذج الأساسي لهذه المسرحية. المسرحية ذات الفصل الواحد هي نقطة الانطلاق أي الحالة وليس الحدث الذي تتغير فيه قرارات الشخصيات وبالتالي فهي تغيّر الحالة الأولية للمسرحية لتقودها نحو النقطة النهائية المتمثلة في الحل»[1].

يعتبر كتاب نظرية الدراما الحديثة لبيتر زوندي الكتاب الأكثر أهمية حول نظريات الدراما وأزمتها التي بدأت في السنوات ١٨٨٠، وبكلمة دراما نقصد الشكل الدرامي في المسرح. تعاني الدراما من أزمة بشكل متكامل ورغم تأثرها بالرواية والشعر فإن الدراما ما تزال بحاجة إلى أطر أكثر وضوحا كي تجد طريقها إلى المشاهد والقارئ. إن ولادة الإخراج المسرحي في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين كان له التأثير الكبير في الدراما مع أن الإخراج المسرحي اكتشف قصور الدراما وعدم كمالها البنيوي ولذلك فهي بحاجة دائمة إلى الإخراج.

من الأفضل استخدام مصطلح تحولات الدراما أو تبدلات الدراما بدلا من مصطلح أزمة الدراما وبكلمة تحولات أو تبدلات الدراما لا نعني تغييرات كاملة وجذرية للدراما بل تعديلات طفيفة تكتسبها مع مرور الزمن. لقد نقد زوندي وعوتب لأنه بشّر بنهاية الدراما في السنوات الخمسين من القرن المنصرم. فقد كان يؤمن بفكرة تجاوز الدراما ويقول مثلا أن بريشت تجاوز الشكل الدرامي الحديث في زمانه. إلا أن البعض تحدث عن الانتقال من

(١) نظرية الدارما الحديثة، ص. ٧٨.

دراما الحياة إلى دراما في الحياة. الكاتب سليمان كتب «المسرح الحديث، البوستدراماتيكي» (أي ما بعد الدراما) وتحدث فيه عن العلاقة المزدوجة بين المسرح والدراما. يعتبر أن المسرح ليس خاضعا للدراما لكنه يمضي في طريقه تماما كما تمضي الدراما في طريقها لكن قد يتلاقيا بمحض الصدفة. في كتاب سليمان يسمي المسرح البوست دراماتيكي (بعد الدرامي) ويعالج قضية المسرح المعاصر. يقول إن الجديد يمكن أن يتجسد في كتابات صموئيل بيكت. يعتبر أيضا أن الأعمال المعاصرة هي معيار الحكم على الأعمال المسرحية وبهذا فإنه يعطي الأهمية الكبرى لأعمال الكتاب المسرحيين المعاصرين. في هذا الكتاب يسمي بوضوح المصطلح الذي استخدمه تيودورو أدورنو عن موت الدراما. إن الرقص الكورالي في المسرح يعتبر أحد أهم علامات الحداثة في المسرح الحديث والمعاصر حيث إنه يتكلم عن الجسد المجزأ وهو يعتبر كرد قوي على تجاهل المجتمع للجسد. و بحركات الرقص يضع الراقص جسده أمام الخشبة فيؤكد وجوده بشكل قوي ويوصل رسالة واضحة للمشاهد وللمجتمع كأنه يقول:«يجب أن نرى ونسمع تعابير وحركات هذا الجسد».

نعود إلى كتاب سليمان حيث يتكلم الكاتب عن الأشكال غير المسرحية. موت الدراما: إن نواة الدراما هو البعد الدراماتيكي فالدراما هي اللقاء مع الآخر أي بمعنى أنه طالما هناك مواقف زوجية هناك أسئلة يمكن طرحها على العالم. اقترح سليمان إعادة طرح الدراما أو خلق الدراما: إنها محاولة للرد على البوست دراماتيكي. يقول فيكتور هيغو «في كل مرة أكتب دراما يجب علي أن أراجع شكلها». فالمسرح هو المكان الطبيعي للطوباوية حتى ولو كانت صغيرة أحيانا والمسألة تكمن في كيفية إحياء هذه الطوباوية من قبل كتّاب المسرح مثل مارغريت دوراس، أنتونان آرتو، غوردون كريغ...



مســـرحيات مارغريت دوراس ذات فاتورة كلاســـيكية ومـــن أهم من أخرج مســـرحياتها المخرج كلود ريجي. مثال الحـــب الإنجليزي التي تعتبر كمثال لإعادة إحياء الدراما.

الدراما كما ســـمّاها بيتر زوندي: يجب ألا نعطي القســـمة المســـرحية للأعمال الأدبية تبعا لمضمونها وإنما تبعا لشـــكلها الفني. إن دراسة العمل المسرحي يتطلب الولوج إلى تقنية هذا العمل. بنى زوندي آراءه حول انحدار الدراما وحول البعد الفلســـفي للشـــكل الدرامي. إن ما يؤكد هذا التحول أو هـــذا الانحدار هو العلاقة بين الشـــكل والمضمون. الشـــكل هو المضمون المغلق والمضمون هو شكل هذا المضمون. في السنوات ١٩١٠-١٩٢٠ كان الشكل متأخرا عن المضمون (حسب الماركسيين) الذين كانوا يتكلمون عن الإنسان الوحيد المســـتغل المتعب من فقدان الأرض (أغلوتينا) وهي نقاط محورية تم نقاشـــها مطولا. تتعلق المضامين الجديدة بالفلســـفة الحديثة للدراما وهذا ما كان يتهم به مناصرو فرويد. «الإنســـان المباعد» هي عبارة لآرثر أداموف: منذ تاريخ المســـرح حتى الســـنوات ١٨٨٠ كان الإنسان في علاقـــة مع تبادل الآخر في حوار مع الآخرين. ومن حينها كان هناك تعطيل في مسيرة هذه العلاقات وتبع ذلك تعطّل في الشكل الدرامي.

ولـــد زوندي عـــام ١٩٢٩ وكتب نظريتـــه «نظرية الدرامـــا الحديثة» عام ١٩٥٤، ومن هنا فإن نضوج زوندي واضح في كتاباته، رغم ذلك توالت عليه الانتقادات. يجب قراءة كتابه «ســـبع دروس في القصيدة المســـرحية» لفهم مفترق القرنين ١٩ و ٢٠ ولفهم مســـتقبل الدراما. هناك أفكار ونقاط علام تهمّنـــا وتنتمي إلى تلك الإرادة في خلق قاموس جديد للدراما (لغة جديدة). هنـــاك حاجـــة لمصطلحات جديدة مثـــلا البطل لم يعد يهـــم أحدا... قال دريـــدرو: يجب تغيير الدراما خصوصا بمـــا يتعلق بالعلاقات العائلية (الأب





البنت الابن)... وظهرت بذلك تلك الجرأة التي تنادي بإعادة خلق الدراما. أما لوكاكش فقد قام بقطيعة فهو ماركسي ويعتبر أيضا كأبو الوجودية فقد قام بدراسة معمقة لهيغل.

في كتاب زوندي نلاحظ نرجسية واضحة تهتم بالبنية الأساسية للمسرحية: الفن ليس انعكاسا للواقع ولكن واقع هذا الانعكاس. قام زوندي بنقد راديكالي لمسرحية ستريندبيرغ «الأشباح». أطلق اسم الأنا الملحمية على الشخصية التي تنفصل عن الآخرين شخصية مشاهدة. تعتبر مسرحية «الأشباح» كمونتاج من الأشكال القصيرة في المسرح... الموضوع الرابسودي هو الذي يتحول من الدرامي إلى الملحمي والذي يمر من الداخل إلى الخارج. إن فكرة تأخر الشكل عن المضمون هي فكرة خطيرة. إن ستريندبيرغ ليس مرحلة نحو بريشت لكن ماتيس سيزان هو مرحلة أولى نحو التكعيبية. يقول لوكاكش: هناك فترات ازدهار للدراما وفترات انحدار أيضا. هناك انفتاح من قبل لوكاكش فهو يدرس ايروديا كنوع من المسرح الانطباعي.

معنى الذاتي أو الداخلي في الدراما المطلقة هو ذلك العدد من الشخصيات وما ينتج عنهم من عقبات درامية: صدام، عواطف، مصالح... الدراما ليست كل شيء في المسرح لكنها تعتمد على الشكل الملحمي وهناك أثر واضح للذاتية على الدراما. العلاقة في الدراما المطلقة هي علاقة شخصية داخلية. الدراما هي ما تمثله بعض الشخصيات الحية أمامنا على الخشبة. هناك أزمة في السرد، القصة، وفي الأسطورة ومجمل أحداث المسرحية.

المسرح هو فن الحاضر بحيث نرى أمامنا بعضا من الأشخاص وهم يحضرون شيئا ما، نفكر دائما بقدومهم وبحضورهم على الخشبة حتى و لو



كان الحدث في الماضي والآن نتذكر تفاصيله. بالنسبة لهيغل الدراماتيكي هو ذلك الناتج أو المحصلة الجدلية للملحمي والغنائي. الدراماتيكي هو جعل ما هو موضوعي ذاتي وجعل ما هو ذاتي موضوعي. أي أن الشخصية ستقول ما يجري معها ومع الأشخاص الآخرين الذين سيتلقون كلامها. سيرد الآخر بشكل ذاتي (شخصي)، وسوف تتعمق تلك الذاتية داخل الشخصية. يعتبر زوندي أن هذا الأمر كاف فنحن بحاجة إلى ذاتية موضوعية لكي تدخل في الشكل الدرامي وهو ما يسميه الموضوع الملحمي أو الأنا الراوية. يجب أن نرى من يروي الحكاية في العالم. ومنها الحاجة لرؤية ضمير آخر، الشخص الذي يروي هذا العالم.

الموضوع الملحمي هو ذلك الشيء الذي يبرهن أن هنالك طلاقا بين الذاتي والموضوعي، بين العالم والإنسان، بين الـ «أنا» والـ «هو». هذا ما يترجم التباعد بين الشخص والعالم. يمكن شرح الموضوع الملحمي ببعض الحركات والعلامات النصية كالمونتاج، أداة النص. النموذج المغاير للدراما والذي يطرحه زوندي هو نموذج يتعلق بنهضة معينة في المسرح. هذا النموذج يأخذ شكله من العناصر الملحمية حيث لا مقدمات في المسرحية وحيث يتوجه الكاتب إلى المتفرجين، يمكن أن نسمي هذا الشكل شعرا مسرحيا أو مسرحا شعريا.



أزمة المسرح في السنوات ١٨٨٠

لفهم تطور المســرحيات القصيرة علينا فهم أزمة المسرح التي أسهمت بتجديده في أوروبا وفرنســا. لذلك ســوف نعتمد على تصوّر ســتريندبرغ للتجديد المســرحي القائم على المشهد الوحيد. في الواقع، عرف المسرح الغربي أزمة حقيقية في السنوات ١٨٨٠ حيث اعتبر ستريندبرغ أنه لا يوجد مســرح في ألمانيا ولا في إنكلترا. يرى سترينبرغ أن ظهور الشكل الدرامي القصير جاء نتيجة رد على أزمة الدراما في اللحظة التي شــهد المســرح نشوء الإخراج المعاصر.

وفــي هــذه الحال، إن أهم ما يميّز أزمة الدرامــا هو أنها لم تحدد أطر المسرح في قواعد جاهزة ولم تعد إنتاج المسرح الكلاسيكي بل فتحت المجال أمام تيارات مسرحية تداخلت بقوة بهدف إرضاء رغبة الجمهور. وبعيدا عن المسرح الكلاسيكي الذي ابتعد عنه الجمهور لكن الطبقة البرجوازية ظلت تحضر عروضه، فضّل الكثير من الكتاب والمخرجين التعامل مع المســارح الصغيرة التي تميّزت عروضها بالتجديد. يشــرح سترينبرغ هذه الحال في كتابه «الدراما الحديثة والمســرح المعاصر»: «يعتبر ساردو ممثل الكوميديا الرســمية للطبقة البرجوازية، وهو يعبّر عن نهاية عصر يســدل ستاره على مســرح كلاسيكي، استغل ســاردو كل الوسائل لدعم شــخوصه المسرحية وحبكاتــه القديمة. في عهــد الجمهورية، تكوّنت قناعــات جديدة تجاوزت مســرح الإمبراطورية الكلاســيكي الذي بات يصنف من مقتنيات الماضي. وفي النتيجة، بدا البحث عن أشــكال مسرحية جديدة كميدان للتنافس بين الكتاب والمخرجين»[١].

(١) اوغست ستريندبرغ، «المسرح القاسي و المسرح الصوفي»، ترجمه للفرنسية مارغريت دييهل، دار غاليمار، سلسلة تطبيق المسرح، ١٩٦٤، صفحة ٧٣.



مــن المؤكد أن أزمة الدراما التي طرحت نفســها في العام ١٨٨٠ ألقت بظلالها على النص المســرحي. وفي هذا الصدد، نذكر الناقد بيتر زوندي الذي يشير إلى تلك الأزمة في كتابه «نظرية الدراما الحديثة»، يقول: «كتّاب كثر مثل ستريندبرغ ومايترلينك مالوا في كتاباتهم المسرحية نحو المسرحية ذات الفصل الواحد لأن الشكل التقليدي للدراما أضحى إشكاليا، وهنا فقد عمد هؤلاء الكتّاب لإنقاذ الشكل الدرامي»[1].

عوّد المســرح الكلاســيكي الجمهور على زمن معين للمســرحية يقارب الســاعتين، فحضور المســرحية يعني الدخول في فضــاء خاص حيث إن العــروض الكلاســيكية كانت تدوم لســاعات وتعرض لعدة أيــام في القرن الســابع عشــر. غالبا ما كانــت التراجيديات والكوميديات الكبيرة تُســبق بمقاطع صغيرة كانت تسمى «الفواصل» التي كانت تضع المتفرجين في جو المســرح وتنقلهم من الواقع إلى الخيال، مما يسمح للأشخاص المتأخرين عن المسرحية بالوصول في الوقت المحدد[2].

وهكذا فــإن المســرحية القصيرة كانت تســمح بتمرير المســرحيات الطويلة أو التمهيد لها. أحيانا كان الجمهور يتذمر من المســرحية الطويلة ويتدافع ويثير الشــغب بسبب أحداث المســرحية الطويلة والمملة، فكان لا بد من إدخال مسرحيات قصيرة «الفواصل» لتسلية الجمهور ولشدّه لمتابعة العــرض الطويل. هذا ما كان يعرض خلال مســرحيات موليير حيث كانت تقدم الفواصل ومن ثم اعتمد البرولوغ للتمهيد للمســرحيات الطويلة (حتى منتصف القرن التاسع عشر). بعد ذلك شكلت لحظة رفع الستار خطوة مهمة

(١) بيتر زوندي، «نظرية الدراما الحديثة»، صفحة ٧١.

(٢) نويل غيبير، «الساعات القصيرة أو مسرح الساعات الست المسائية»، مقال منشور في مجلة باغاتيل بوروليتيرنتيه، نصوص جمعها فيليب بارون وآن مانتيرو، بيزانسون، المنشورات الجامعية في منطقة فرانك كومتواز، ٢٠٠٠، ص. ٣٠٣.

لجذب الجمهور حتى بداية القرن العشرين: كان الستار يرفع لتقديم مسرحية قصيرة هزلية تسبق المسرحية الطويلة وذلك منذ نهاية القرن الثامن عشر حتى بداية القرن العشـــرين. كان يســـمح عرضها بتحضير الصالة وبدخول النبلاء واســـتقرارهم في أماكنهم. مثلا قدم مسرح الكوميدي فرانسيز في فرنســـا مشـــهدا قصيرا للكاتب ألفرد دو موسيه قبل عرض تراجيديا فيدر لراسين[1].

وهكذا فإن عرض مســـرحيات قصيرة على شـــكل فواصـــل قبل وأثناء المســـرحية الطويلة كان يســـمح بالاحتفاظ بالجمهور طوال العرض وبتنوع إيقاعها. نذكر أن بعض النصوص التي كانت تســـمى «نصوص الحالات» لم تعد تستخدم اليوم. مثلا في القرن التاسع عشر كانت تستخدم البرولوغات لإعادة فتح مســـرح معين أو من أجل إحياء احتفـــال في قصر أحد الأمراء أو مـــن أجل توقيع إحـــدى الاتفاقيات بين الملوك. أما اليـــوم فلم تعد تلك العـــروض موجودة أبدا. لكن ظهر ما يســـمى بمســـرح الرصيف الذي يقدم عروضا قصيرة تجذب المارّة وتقام في المهرجانات من قبل فرق مختصة. وهكذا فإن الأشـــكال المســـرحية القصيرة التي كانت تعـــرض في القرون السابع والثامن والتاسع عشر قد اختفت تماما من ممارسات المشتغلين في قطاع المسرح في القرن العشرين.

---

(١) جورج غوبيه و آن ماري إيجيه، «رفع الستار»، في قاموس المسرح الموسوعي، كورفان، مصدر ورد سابقاً، ص. ٩٨١.



تجديد الشكل الدرامي

في نصه المنشور عام ١٨٨٩ حول «الدراما الحديث والمسرح المعاصر»، يطالب ستريندبرغ بضرورة تجديد الشكل الدرامي معتمدا على بنية المسرحية ذات الفصل الواحد. وفي صلب تجديده للكتابة المسرحية، يعود ستريندبرغ للدراما الطبيعية، ومن هنا ظهر نوع جديد سمّاه «مسرحية الربع ساعة» باعتبار أن «المسرحية قصيرة جدا فهي تعرض في غضون خمس عشرة دقيقة»[1].

إن تجديد الشكل الدرامي يتطلّب تغييرا في مفهوم زمن الدراما الذي يعيد النظر في التعريف الأرسطوطاليسي للتراجيديا وللقواعد الموروثة من المسرح الفرنسي الكلاسيكي المتعلقة بالعرض، الحبكة وفك الحبكة. في هذا الإطار، يفسر الباحث جان بيير سارازاك في كتابه «المسرح الحميمي» رغبة ستريندبرغ بالاعتماد على المسرحية ذات الفصل الواحد : «تحوي بعض مسرحيات ستريندبرغ مجموعة من شرائح الحياة وتضمها في مسرحية واحدة، وبعضها تشمل اختصارا للكون عبر اختصار الفعل والحبكة والزمن. ففي مخبره المسرحي قام ستريندبرغ بالاستفادة من تجارب إيميل زولا ومايترلينك عبر تقليص المسرحية إلى فصل واحد. وبغض النظر عن الخلاف بين المدارس المسرحية لا شكّ أن لهذا الكاتب خصوصية مسرحية في المسرح المعاصر، فقد فتح لنا طريقا واسعا يستحق الوقوف

(١) اوغست ستريندبرغ، «مسرح العنف و المسرح الصوفي»، مرجع ذكر سابقاً، ص. ٧٣.



عنده: التقاطع بين العالم الصغير والعالم الكبير في المسرح، التجاذب بين مسرح الأنا ومسرح العالم»[1].

ويعتبر سارازاك أن لأعمال ستريندبرغ المسرحية قيمة ترفعها لدرجة «النماذج الأولى»[2]، باعتبار أن الكاتب جرّب المسرحية ذات الفصل الواحد المتمثلة بعرض مشهد واحد وطويل، مشهد من دون بداية ولا نهاية، ينوب عن المسرحية الموزّعة على فصول ومشاهد. في هذا الاتجاه، تجدر الإشارة إلى أن مسرح ستريندبرغ يندرج ضمن ما يسميه «النهاية الدرامية» أو «اللوحات الحيّة» التي تعرض في ساعة واحدة ليس أكثر، حيث نوّه إلى ذلك بعد عودته من رحلة إلى ستوكهولم: «كل حياتي دارت أمامي على شكل لوحات حيّة». وقد أراد ستريندبرغ تجديد بنية المسرحية بحد ذاتها، وخصوصا مفهوم الحوار، فهو يقول في مقدمة مسرحيته «الآنسة جولي»: «فيما يتعلق بالحوار، خالفت التقاليد المسرحية بعض الشيء، لم أقدم شخصياتي على أنها شخوص قليلة الخبرة تطرح أسئلة غبية وتثير أجوبة روحيّة. كان الحوار تائها وقد تطور منذ المشاهد الأولى عبر التركيز على موضوع الحديث الذي عملت على إغنائه، تحميله المعاني، دفعه نحو الأمام كما لو أنني أعزف قطعة موسيقية»[3].

وهكذا فإن تجديد الحوار في مسرح ستريندبرغ لا يقتصر على تقديم انعكاس للحوار في الحياة اليومية، إنه يلمس المحادثة الحقيقية والبنية الشعرية للدراما الحديثة. في مسرح ستريندبرغ، يحل المونولوغ الداخلي -الذي تقوله شخصية واحدة كالبطل مثلا - محل حوار الشخصيات الظاهر، وهذا ما يسميه بيتر زوندي «الضمير الحيّ» و «الموضوع الملحمي».

(١) جان بيير سارازاك، «المسرح الحميمي» أكت سود، سلسلة زمن المسرح، ١٩٨٩، ارل، صفحة ١٢.

(٢) نفس المصدر، ص. ٦٥

(٣) ستريندبرغ، مقدمة مسرحية «الآنسة جولي» ص. ٨.



في هذه المقدمة، طوّر ستريندبرغ نظريته حول ما كان يسمّى آنذاك الدراما الحديثة. وقد نوّه إلى أنه: «في البلدان التي يوجد فيها أفضل مفكري القرن، أي إنكلترا وألمانيا، مات الفن الدرامي. في بلدان أخرى، ساد اعتقاد كبير بأن تجديد المسرح يكمن في إعطاء الأشكال المسرحية القديمة مضمون العصر.. لكن في الحقيقة لا يوجد شكل درامي جديد قابل للتكيّف مع المحتوى الجديد للعصر كما أن النبيذ الجديد يطوف من الزجاجات القديمة. بالنسبة للتجديد في مسرحي، حاولت حذف توزيع المسرحية في فصول ومشاهد، وبالتالي فإن زمن مسرحيتي يستغرق ساعة على الأكثر»[1].

يعتبر ستريندبرغ أن التجديد الدرامي لا يمكن أن يتم من دون إضفاء أفكار جديدة وقوالب مسرحية محدّثة بعيدا عن القوالب القديمة الموروثة عن المسرح الكلاسيكي. كان التجديد الدرامي ضرورة ملحة في بداية القرن العشرين، قدم الكتّاب من خلاله دفعا جديدا للشكل الدرامي وبالتالي فإن المسرحيات القصيرة انتعشت وتطورت مع معطيات الحياة اليومية. سمح التجديد الدرامي بظهور الأشكال الأولى للمسرحيات القصيرة مثل «شريحة الحياة» و «المسرحية ذات الفصل الواحد»، إلى أن أخذت تلك الأشكال مكانها في المسرح المعاصر وازدهرت حتى يومنا هذا. هنا يعود الفضل لوجود جزء كبير من المسرح المعاصر إلى هؤلاء الكتاب الذين دفعوه نحو الأمام فباتوا علامة فارقة في صيرورته وتاريخه.

من جهة أخرى، من الضروري التساؤل إذا كان كتاب المسرحيات

(١) المرجع ذاته ص.٩.

القصيرة قد عرفوا كيفية سـدّ الفراغ الذي أحدثته أزمة المسرح في نهاية القرن التاسع عشر، إذا استطاعوا أن يقدموا حلولا دراماتورجية وإخراجية للعرض، أو أنهم فقط اكتفوا بوضع يدهم على مكمن الإشكالية المسرحية في أيامهم. لذا علينا دراسة الشكل المسرحي القصير عند ستريندبرغ الذي يحتل مكانة خاصة في المسرح الحديث فهو يعتبر من بين كتاب «ما بين القرنين» ويمثل أحد رموز المصالحة بين التيار الطبيعي والرمزي.



مفهوم المشهد الوحيد عند ستريندبرغ

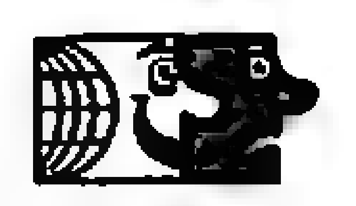
أشـــرنا إلى الأهمية الخاصة التي يحتلها مسرح ستريندبرغ في المسرح المعاصر، ويجب أن نشير أيضا إلى المسرحيات القصيرة التي تحتل مكانا مهما في مســـرحه، إضافة إلى بســـاطة أسلوبه المســـرحي خصوصا في مسرحيته «الآنسة جولي».

بالنسبة لستريندبرغ، يجب أن تكتب المسرحية على شكل «مشهد واحد»، ومـــن هنا تأتي عبقرية الكاتب الذي يجب أن يمحور المســـرحية حول ذلك المشهد. ينتقد ستريندبرغ «المسرحية ذات الحبكة» باعتبارها تحتوي على «الأخطـــاء وعلى كل ما هو مصطنع». ومن هنا فإننا نســـتطيع أن نركز على التطور السيكولوجي عندما نقرأ مقطعا من نصّه المكتوب عام ١٨٨٩ الذي يقدم فيه مفهومه عن «المســـرحية ذات الفصل الواحد»: «يبدو أن المشهد الواحد، المســـمّى ربع ســـاعة، قد أصبح المشـــهد الأكثر ملاءمة للإنسان المعاصر. لهذا النوع أصول في المســـرح: في القرن الثامن عشر كان هناك كاتب يدعى كارمونتيللا وقد كان ســـبّاقا في تطوير الأمثال الدرامية. تطور ذلـــك النوع على يـــد لوكليرك، ووصل إلى حد الكمال مع ألفرد دو موســـيه وأوكتاف فوييه، لنصل أخيرا إلى المسرحية ذات الفصل الواحد التي تعتبر كدراما المستقبل»[١].

هذا المفهوم الجديد للمشـــهد يقتضي تركيزا عاليا للدراما حيث إن «كل دراما يجب أن تقلّص إلى مشهد وحيد»، بحسب تعبير ستريندبرغ[٢]. في هذا السياق، وفي مقال عن المسرحيات القصيرة، يقول الباحث جوزيف دانان إن

(١) المصدر ذاته.
(٢) المصدر ذاته.





«التركيز الدرامي قد تجاوز الفصل الواحد ليستقر في مشهد واحد»[1].

يبدو أن المدة القصيرة لمسرحية «الآنسة جولي» هو ما يميّز كل مسرحيات ستريندبرغ الذي طوّر مفهوم الشخصية عبر زمن قصير مركزا على ملامحها الأساسية ومتجاوزا التفاصيل غير الضرورية. ومن هنا فهو يركز على ما يسميه لبّ المسرحية أو نواة الجوزة. يقول في رسالة أرسلها إلى صديقه جورج براند: «يوجد في كل دراما مشهد وحيد، أريد ذلك المشهد، ما عساني أفعل بالبقية؟ ما الفائدة من إزعاج ستة أو سبعة ممثلين كي يحفظوا المسرحية بأكملها؟ في فرنسا، كنت آكل دائما خمس شرائح من لحم الخروف، وكان يصاب الناس بالذهول! كانت كل شريحة تتألف من ضلع عليه لحم وبعض الشحم الذي كنت أتركه، وفي الداخل كان هناك نواة العضل أو ما أسميه بلب الجوزة. كنت أدع كل شيء وآكل هذه النواة. والآن أود أن أقول للكاتب الدرامي: أعطني لب الجوزة في مسرحيتك!»[2].

يمكننا أن نرجع لقول الكاتب جان بيير سارازاك عن مسرح ستريندبرغ فهو يوضح ازدواجية المشاهد لديه: «يبدو أن المشهد في مسرح ستريندبرغ يغرق في الكلام، حادا، مضطربا، بعيدا عن المشاهد التي تكثر فيها الفراغات والانتظار التي كانت سائدة في ذلك الوقت، إنه مسرح تتكلم فيه الشخصية كما لو أنها تقول الكلمة الأخيرة وكأنها تريد الكلام نيابة عن الشخصية الأخرى»[3].

وعلى هذا النحو إن المقطع الأخير من مسرحية «الآنسة جولي» يكفي

---

(١) جوزيف دانان، «الشكل الدرامي القصير، مخبر الدراما»، منشورات الكوميديا الفرنسية، باريس، ١٩٩٧/١٩٩٨ العدد ٢٦، ص. ١١٧.

(٢) ستريندبرغ، «رسالة لجورج براند»، في كتابه «المسرح القاسي والمسرح الصوفي»، ٢٩ تشرين الثاني ١٨٨٩، ص. ١١٥.

(٣) جان بيير سارازاك، «ستريندبرغ والمشهد»، في مجلة المسرح الشعبي، العدد ٢٧، ص. ٣٧.

لطرح الحالة الإشـكالية بين الخادم جان الذي يسـيطر على الموقف وبين جولي التي فقدت رشـدها جراء ما أصابها ليلة العيد. أما الحبكة فهي في منتصف المسرحية في اللحظة التي أدركت فيها جولي الغلطة التي اقترفتها مع جان، وبعدها تتالت المسـرحية على شكل مواجهات بين الاثنين. إن زمن الدراما المركز، في نهاية المسـرحية، يعلن الخطر الحقيقي بالنسبة لجولي التي لم تعد تجد مخرجا لمصيبتها بعد أن بات وصول والدها الكونت مؤكدا، حيث شكّل هذا الوصول بداية فك الحبكة، ومنذ تلك اللحظة بدأت التعاسة تخيم عليها فلم يعد في وسعها إلا أن تضع حدا لأيامها كي لا تواجه العار.

يعبّر ستريندبرغ عن تقسيم مسـرحيته «الآنسة جولي» بقوله: «بالنسبة للشكل التقني المسـرحية، ألغيت توزيع المشـاهد والفصول، وفعلت ذلك في مسـرحيتي «الخارجون عن القانون»، مـع أن ذلك الأمر قوبل بقليل من النجاح. كانت مسـرحيتي مؤلفة من خمسـة مشـاهد قبل أن أطبعها وقد ساورني الشك بأنها ستحاكي المسرحيات الكلاسيكية، لذلك أحرقتها ومن رماد ذلك الحريق أخرجت مشهدا واحدا من خمسين صفحة مدتها ساعة واحدة»[1].

في مسرحية «الآنسة جولي»، يدور الحدث في منتصفها، والزمن المقدم هو زمن الأزمة، أي منذ بداية المشـكلة التي تفرضها الحبكة وبالتالي فإنها تفرض وجـود حل درامي الـذي غالبا ما كان يوجد في نهاية المسـرحية الكلاسـيكية. إذن فالمسـرحية القصيرة قد بلغت أوج التركيز الدرامي في مشهد واحد وهذا ما كان يبحث عنه ستريندبرغ: «في كل دراما يوجد مشهد وحيد، هذا ما أريده»[2].

---

(١) ستريندبرغ، «المسرح القاسي و المسرح الصوفي»، المصدر ذاته، ص. ٨٤.

(٢) المصدر ذاته.



الشكل الدرامي القصير عند موريس ماترلينك

إن الحديث عن المسرحيات القصيرة في نهاية القرن التاسع يقودنا لدراسة مسرح ماترلينك اللاحركي. في عام ١٨٩٠ نشر ماترلينك مسرحيتي «العميان» و«الدخيل» وبعد ذلك «داخل» عام ١٨٩٤، تشكل هذه المسرحيات ثلاثية الدراما اللاحركية. يقول ماترلينك عن مسرحياته: «أود أن أعطي القيمة لوجود روح قائمة بذاتها وسط فضاءات واسعة غير فعالة»[1].

بالنسبة للمسرحية ذات الفصل الواحد، يبرر وجودها من كون الكاتب لا يصف تطور نزاع أو علاقة عاطفية، بل يواجه المتفرج منذ لحظة رفع الستار، بحالة أو بوضع معين غير قابل للتطور أي لا حركي. ومن هنا فإن مسرحية «العميان» تعتبر المثال الأكثر وضوحا لمسرحياته القصيرة. في تلك المسرحية، لا يوجد حدث بل هناك تركيز عالٍ على الحالة الدرامية. فيما يتعلق بالمحاججة التي يتضمنها الحوار فهي شبه معدومة وبالتالي لا توجد أي إمكانية لتطور المسرحية نحو نهاية أو نقطة معينة. يجد المتفرج نفسه مواجها لحالة مسرحية لا مخرج منها، فالحركة الوحيدة في المسرحية تكمن في أن العميان يدركون ما حصل لهم في غيابهم. تقوم بنية المسرحية على الاختصار، فالكاتب لم يحتفظ إلا بنقطة الحبكة أو فك الحبكة، ومن هنا فإن مصائر الشخصيات تؤول للموت اللامبالي والمحتم»[2].

عبر المسرح اللاحركي كمبدأ للمسرحة، أضفى ماترلينك تجديدا

(١) ماترلينك، «كنز المتواضعين»، المقطع التاسع «التراجيديا اليومية»، منشورات لابور، بروكسل، ١٩٩٨، ص.١٦٢.
(٢) المصدر ذاته.

مســـرحيا خاصا على المســـرحية ذات الفصل الواحد، من دون أن يغير في بنيتها. في تلك المســـرحية، لا نشــهد تطورا للحدث لكن هناك حالة معينة يضعنــا أمامها الكاتــب، وبالتالي فإن هناك تغييرا جذريــا وديالكتيكيا في الخطاب المســـرحي والكتابة المســـرحية التي لم تعــد تهتم بتطور الحدث والحبكة بل تحافظ على تفاصيــل قصة قصيرة تعرض أمام الجمهور على الخشبة. في مســـرح ماترلينك، تبدو الكلمة حدثا ويتوزع الكلام على شكل حــوار داخلي وميتافيزيقي لا يحــوي بوادر التواصل بين الشـــخصيات إلا ظاهريــا حيث إن كل واحدة تمي بكلامها مــن دون الانتباه للأخرى. تعكس الدراما اللاحركية داخل النفس البشرية التي تبدو وكأنها حبيسة مصيرها. ومن هنا فإن مشـــروع ماترلينك المســـرحي يســـتند إلى كتابة رموز وألغاز الوجود و«التقاطعات الغريبة بين الإنسان وبين مصيره»[1] .

وهكذا فإن كتابة شرائح الحياة تهدف لعرض لحظة من حياة الشخصية بشـــكل سريع في أقرب علاقاتها مع القدر، ذلك لأن ماترلينك لا يغوص في الجانب الروائي بل يجعل من الموت نهاية حتمية لشـــخصياته. وبالتالي فإن كتابتـــه تتمحور حول اقتراحات الشـــخصيات وكلامها المركّز، مؤدية بذلك إلى خلق حالة شعرية تفتح تأويل المسرحية القصيرة على عدة معان.

(١) بول غورسيك، «اللاحركية في مسرح ماترلينك»، منشورات مؤتمر «الحركة واللاحركة في المسرح»، جامعة بواتييه، ليكورن، ١٧-١٩ آذار، ١٩٩٧.



المسرحيات القصيرة المعاصرة

لفهم تطور المســـرحية القصيرة في القرن العشـــرين، يمكننا الاعتماد على مقولة ستريندبرغ المتعلقة بتجديد الأشكال المسرحية: «في إطار علم الجمال الحديث، جربت كل القوانين الممنوعة، والعامل الحاســـم في فرض الشكل الدرامي الجديد هو ذوق الجمهور المتناسب مع العقلية الجديدة»[1]. شهد القرن العشرون ولادة نصوص مسرحية قصيرة أعطت تقنيات اختصار جديدة منها من قام على قلة الكلام في المسرحية والاستعاضة عنها بحركة الممثـــل الرمزية، ومنها من قـــام على إدخال عناصر جديدة كالموســـيقى والإظهار على شاشـــة العرض. يعبّر هذا الاختصار عن رغبة الكتاب برفض الأشكال المسرحية القائمة ورغبتهم برفد المسرح بكل ما هو جديد.

الشكل الدرامي القصير عند المدرسة المستقبلية الإيطالية

في بداية القرن العشـــرين، أســـس المســـتقبليون الإيطاليون مســـرحا اســـتنتاجيا تكمن أهميته في أنه قصير جدا وبالتالي يمكن أن يندرج تحت قائمة المسرح القصير. يصف موريس ماترلينك هذا المسرح بما يلي: «في غضون لحظات قليلة، بحركات قليلة ودقائق معدودة، يهدف هذا المســـرح إلى جمع حالات كثيرة، أفكار وأحداث رمزية»[2]. في الواقع، ظهرت المدرسة المستقبلية في بداية القرن العشرين ونضجت عام ١٩١٥ حين أعلن مؤسسه مارينيتي صدور بيان خاص بمدرســـته المســـرحية ومعبرا عن روح جديدة في المســـرح تختصر العالم في ما سمّاه «ميكرو مسرح». أظهر هذا البيان

(١) ستريندبرغ، «المسرح القاسي و المسرح الصوفي»، ورد سابقا، ص. ٨٥.

(٢) جيوفانا ليستا، «بيانات، وثائق، تصريحات»، لاج دوم، لوزان، ١٩٧٣، ص. ٢٠٠.



القيمة الفنية لمســـرحيتي مارينيتي القصيرتين جدا «كوررا» و«سيتيمللي» التي كتبهما عام ١٩١٤. في هذا البيان الذي سمّاه «بيان المسرح المستقبلي»، أعطى المستقبليون تعريفا مختصرا جدا للمحصلة المسرحية التي تتناسب مع حساسية الإنســان المعاصر المختصرة والســريعة، ومبشرة بأن تكون المسرحيات القصيرة منافسة للسينما[١].

يؤكد المســرحيون المستقبليون أنه «من العبث الإحاطة بكامل الحدث» فالحياة لا تقدم لنا إلا ومضات تترك أثرا سريعا في مخيلتنا وتشبه الفلاشات الســينمائية المركزة للحركات، الكلام والأضواء»[٢]. يشــدد مارينيتي على درجــة تقصير مدة العرض مــا أمكن، الذي يجب أن يولّد حالة انفجار لدى المتفرج المســتقبلي، وهذا هو الهدف المثالي للمدرســة المستقبلية. في هذا المعنى، ولوصف التركيز المطلق لمسرحيات مارينيتي، يقول جيوفاني ليستا: «يقود ضغط الحدث إلى ظهور الشخصية الأيقونة وبالتالي إلى نتائج سيكولوجية لدى المتفرج»[٣].

في الواقع، إن الســعي إلى تأكيد الكتابة المســرحية القصيرة والمركّزة التي تميّز المســرح المســتقبلي في ذلك الوقت فرض نفســه كحل وحيد للخروج بشــكل درامي جديد ينسف قواعد الكتابة الكلاسيكية ويتميّز أيضا عن الكتابات الجديدة التي عرفها مطلع القرن العشرين. ومن هنا فقد كتب المسرحيون المستقبليون مسرحيات قصيرة تخضع لمبدأ التركيز المضاد أي أن المســرحية تبــدأ من دون مقدمات وتنتهي عنــد لحظة غير متوقعة وبالتالــي يترك للمتفرج حرية تصور الأحــداث التي يمكن أن يضيفها على

(١) المصدر ذاته، ص. ٢٥٨.

(٢) المصدر ذاته، ص. ٢٥٨.

(٣) جيوفاني ليستا، «انطولوجيا المسرح المستقبلي الايطالي»، الجزء الأول، لاج دوم، لوزان، ١٩٧٦.

النهاية المفتوحة. والنقطة الأهم في تلك المسرحيات هو درجة الاقتصادية العالية أي النص يجب ألا يتجاوز العشر صفحات وبالتالي فإن العرض يجب ألا يتجاوز ربع الساعة على الأكثر. أدى هذا التجديد المسرحي إلى نشوء ردود أفعال سيكولوجية لدى مناصريه الذين باتوا على قطيعة مع العروض الكلاسيكية وفضلوا العروض السريعة التي كانت تتخلل سهراتهم، مدعين أن الحرية في المسرح تقتضي بجعله أداة للتسلية والمتعة لا للتفكير وإضاعة الوقت على سرد أحداث لا يمكن الإحاطة بها. نذكر أن المواضيع التي كان يختارها الكتاب المستقبليون تمتاز بالسلاسة والتنوع والسرعة في تقديم الأحداث كما لو أن المتفرج كان على إطلاع مسبق على الحكاية، إضافة إلى الإيقاع السريع في المسرحيات الذي يجعل المتفرج في حالة انتظار النهاية السريعة.



السكيتش: أحد أشكال المسرحيات القصيرة

أشـــرنا سابقا إلى أن المســـرحيات القصيرة تشـــكل جزءا أساسيا من المســـرح وفنون العرض، وكما أن هناك مسرحيات طويلة تستغرق ساعات نظـــرا لاكتمال أجزاء الحكاية أو الســـرد، هناك أيضا مقاطع مســـرحية أو ما يســـمى بالســـكيتش الذي يأتي على شكل فاصل قصير يحمل بين طياته الكثير من المتعة والتســـلية للجمهور. يتميّز الســـكيتش بالاختصار الشديد والارتجال الذي يسمح بحرية الحركة والتجديد لدى الممثل، وهو عبارة عن مشـــروع درامي لا يستغل بشـــكل جيد الإمكانيات التي يقدمها موضوعه بل يغوص في الاستسهال وينتهي دائما عند نقطة مفاجئة وكوميدية.

ظهر الســـكيتش في أميـــركا وعرفته أوروبا فيما بعد فـــي بداية القرن العشـــرين وهو أحد الأشكال المســـرحية الأكثر شعبية. يعبر السكيتش عن نمـــوذج درامي مختزل لدرجة عالية ومرجـــوة من الكاتب وينطوي موضوعه غالبا على موقف هزلي يأتي كفاصل بين مسرحيتين وجرت العادة أن يقدم فـــي البـــارات والكباريهات حيث كان يتمتع بشـــعبية كبيـــرة وقتئذٍ. ولاتزال المسارح والمحطات التلفزيونية تقدم أشكالا مختلفة من السكيتشات حتى يومنا هذا. يعتبر الســـكيتش شكلا من أشكال العرض المسرحي المختصر وكنموذج لمســـرح أكثر تشددا من حيث البنية الدرامية فهو يقوم على مسار متصاعد: تبدأ المســـرحية في نقطة وتتابع أحداث مختصرة بناء عليها من دون أن تكـــون النهاية متوقعة مما يســـمح بعنصـــر المفاجأة أن يدخل أحد الأشخاص إلى البار وبالتالي يغير الممثل مسار المسرحية ونهايتها.

«دراما قصيرة» لصمويل بيكيت

في أواخر حياته أقدم صموئيل بيكيت (١٩٠٦-١٩٨٩) على كتابة مجموعة من المسرحيات القصيرة أطلق عليها اسم «دراماتيكول» أي الدراما القصيرة وهذه النصوص هي: «خطوات» (١٩٧٥)، «سولو» (١٩٨٠)، «ارتجالية أوهيو» (١٩٨١)، «كارثة» (١٩٨٢)، «ماذا أين» (١٩٨٥). تتسم هذه النصوص بتجاوز إمكانيات المسرح وأعرافه وتندرج ضمن التجديد المسرحي الذي اعتاد بيكيت أن يقدمه في نصوصه، وهنا فإنها تتقاطع مع الأنواع الأدبية والفنية الأخرى. إلا أن ما يميّز هذه النصوص هو التعامل الدقيق مع الفضاءين الزماني والمكاني إذ إن بيكيت يطرح جدلية العلاقة بين حاضر الإنسان وماضيه، تاركا للشخصيات مساحات مفتوحة يتحركون ضمنها بحيث يصلون إلى حد الفراغ أي اللامكان واللازمان الذي سبق وأن طرحهما في مسرحية «بانتظار غودو».

في هذه المسرحيات يندر الكلام ويترك المجال لحركات الشخصيات ولتعبير جسد الممثل الذي يقلص إمكانياته المسرحية فيخفف من حركته وصوته حتى يصل إلى مرحلة التلاشي أو العدم. أراد بيكيت أن يختم الكتابة للمسرح بمسرحيات قصيرة تعبّر عن الفناء والموت المحتم للإنسان. تقدم هذه المسرحيات مثالا واضحا للمسرحيات القصيرة كونها تحوي مقاطع صامتة، لكن هذا الصمت موظّف بشكل جيد لإثارة الحالة الدرامية ولفت الانتباه حتى نهاية المسرحية.

تجمع هذه المسرحيات معطيات مشتركة تتقاطع ولكن بشكل مصغّر مع مسرحيات بيكيت الطويلة، مثلا في مسرحية «سولو» نجد ذلك الفضاء



الفراغـــي الـــذي يعلن نهاية العالم الـــذي يغوص فيه «هـــام» و «كلوف» في مســـرحية «نهاية اللعبة». وأيضا في مســـرحية «المثقـــب»، نرى ملامح من الانتظار الذي نلمســـه بشكل واضح في مســـرحية بيكيت الشهيرة «بانتظار غودو». في هذه المســـرحيات، يســـمعنا بيكيت أصوات الشخصيات وهي تضمحل" وتستعد للتلاشي كأنها تنتظر الموت الوشيك وتقيم شعائر العزاء أي على حد قول أوهيو في «ارتجالية أوهيو»: «لم يبق ما يقال».



المسرحيات القصيرة بعد عام ١٩٨٠

منذ ثورة ١٩٦٨ في فرنسا، بات الكتاب يصنفون بحسب أعمالهم التي اتسمت بالميول نحو البساطة والتطرق لمواضيع مستمدّة من الحياة اليومية. من بين كتاب المسرح اليومي نذكر ميشيل فينافير «منشق أمر بديهي» (١٩٧٨)، ميشيل دوتش «الحياة الجيدة» (١٩٧٥)، جان بيير فينزل «بعيدا عن هاغوندانج» (١٩٧٥). يعتمد المسرح اليومي على الكلام والحوار غير المباشر الصاعد والمتفجّر بكل تفاصيله، تماما كما نجد في مسرح ميشيل فينافير القائم على تقاطعات من الجمل المتداخلة والتي لا تتجاوب فيما بينها لكن في النهاية فهي تشكل معنى. قدم المخرج موريس بلانشون الكاتب فينافير للجمهور الفرنسي عام ١٩٥٩ بإخراجه «اليوم أو الكوريون». كتب فينافير مسرحيات قصيرة مثل «منشق أمر بديهي» و «نينا شيء آخر»، وهاتان المسرحيتان تنتميان للمسرح الحميمي أو مسرح الحجرة. يخضع مسرح فينافير لمبدأ التجزيء عن طريق وضع عنوان لكل مشهد وبالتالي فإن مسرحياته الطويلة تعتبر كمجموعة من المسرحيات القصيرة التي يربطها موضوع معين. في السنوات الثمانين من القرن العشرين زاد اهتمام الكتّاب بالمسرحيات القصيرة التي باتت تشكل جزءا أساسيا من الكتابات المسرحية المعاصرة فقد جرّب الكتّاب الشباب هذا الشكل قبل بدئهم بكتابة المسرحيات الطويلة واهتم المخرجون المعاصرون أيضا بالمسرحيات القصيرة وراحوا يدمجون ثلاثة أو أربعة نصوص قصيرة لتؤلف عرضا واحدا.

لفهم رهانات المسرحية القصيرة، لا بد لنا أن نذكر آراء الكتاب المعاصرين:



يقول الكاتب الفرنسي فيليب مينيانا: «أعتقد أنه من المفيد أن يجرب الكاتب كل الأشكال المسرحية ومنها المسرحية القصيرة، فالكاتب يشبه الرسام الذي يجرب مزج ألوانه على لوحة بيضاء، وقبل أن يرسم لوحات كبيرة يبدأ بتجريب النماذج الصغيرة»[1]. يقول الكاتب رولان فيشيه: «في المسرحيات القصيرة، المسألة بسيطة جدا، هناك شخصيات قليلة، اثنتان أو ثلاثة أو أربعة، تتحاور فيما بينها من دون مقدمات ومن دون وجوب نهاية لقصتهم. أحيانا تنتهي المسرحية القصيرة في لحظة القمة بحسب تصور الكاتب لها. يتشكل المعنى من الحالة التي تقدمها المسرحية من دون أن تكتمل عناصرها (فك الحبكة، النهاية، مصير الشخصيات)»[2] .

أما الناقد والكاتب المسرحي ميشيل أزاما فيقول: «كتبت مسرحية قصيرة،، رسالة من ليبياد إلى طبيبه النفسي،، معتمدا على المقاطع الصغيرة التي كنت أقرأها هنا وهناك. وهذه هي المرة الأولى التي أكتب فيها بهذه الطريقة. سمحت لي هذه المسرحية القصيرة بتعميق تجربتي المسرحية وبالمخاطرة بكتابة شكل درامي لم أعهده من قبل»[3].

يقول ديديه جورج غابيلي: «فرغت للتو من كتابة مسرحيتي القصيرة ،نزاع، إسدال الستائر، التي كتبتها في غضون أسبوع. وضعتني تلك المسرحية في حالة من الشّك: هل سيتقبلها الجمهور؟ ماذا سأقول لأصدقائي المخرجين؟ كتبت مسرحية قصيرة وعليكم أن تتدبروا أمرها ؟»[4].

يقول جان ماري بيمّ: «من الضروري كتابة المسرحيات القصيرة وإقامة

---

(١) فيليب مينيانا، مقابلة مع الكاتب في بيته بتاريخ ٠٦/١٠/٢٠٠٨.

(٢) رولان فيشيه، مقابلة مع الكاتب في مهرجان افينيون، تموز ٢٠٠٩.

(٣) ميشيل ازاما، مقابلة مع الكاتب في مهرجان افينيون، تموز ٢٠٠٩.

(٤) ديديه جورج غابيلي، مقابلة مع الكاتب في مهرجان افينيون، تموز ٢٠١١.



المهرجانــات الخاصة بهذا النوع المســرحي، فالكاتب المســرحي يخاطر بســمعته وبمكانته عندما يجــرب هذا النوع الذي يصنّــف على أنه تجربة شخصية لا تحسب للكاتب في ظل وجود مسرحياته الطويلة»[1].

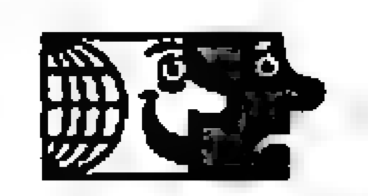
(١) جان ماري بيمّ، مقابلة مع الكاتب في باريس ٢٠٠٨.



المسرحيات القصيرة في المسرح العربي

من المهم دراســة المســرحيات القصيرة في الوطــن العربي في القرن العشرين. إن الإشارة إلى المسرحيات القصيرة العربية يدفعنا للعودة لنشوء المســرح العربي الذي تجلى في أشــكال عديدة تسمى مظاهر الفرجة لكن لــم تكن تُعرف على أنها مســرح. كانت المســرحيات القصيرة حاضرة في المســرح الذي كان بحد ذاته فنا جديدا وغير متأصل في ثقافة الناس كما هي الحال في أوروبا. فمســرح الحكواتي الذي كان يســرد قصصه وسيره علــى الناس كان يراعي عدم الإطالة ويقدم نصوصاً مختصرةً يغلب عليها طابع الإثارة والتشــويق لشــد النظر إليه. تم تداول كلمة مسرح في النصف الثاني من القرن التاســع عشر في ١٨٤٧ عندما قام مارون النقاش بإعداد أول مســرحية باللغة العربية «البخيل» بعد أن أعد مسرحية البخيل لموليير ووضعهــا في قالــب عربي. بعد ذلك ظهر المســرحي الســوري أبو خليل القباني الذي اهتم بالمســرحيات الغنائية، وظهر أيضا المســرحي يعقوب صنّوع في مصر الذي اهتم بالمسرحيات التاريخية. من المعروف أن هؤلاء المســرحيين الثلاثة كانوا من أوائل رواد المسرح العربي وقد قدموا بعض المسرحيات القصيرة للجمهور.

لن نتعرض لدراسة أعمالهم المعروفة فليست في مجال دراستنا للشكل الدرامــي القصير، بل مــا يهمنا هو إذا كان المســرح العربي المعاصر قد قدم أعمالا مســرحية قصيرة. في الواقع، تغيب مفردة «مسرحية قصيرة» عن اللغــة العربية في القواميس والكتب المختصــة فلم تظهر مصطلحات خاصــة بالمســرح لأنه لم يكن معروفــا من قبل العامة. وهنــا يقع الجهد على عاتق المثقفين الذين أدخلوا المســرح رويدا رويدا إلى الثقافة العربية ومنهم توفيق الحكيم، يحيى حقي، خليل هنداوي. ينتمي هؤلاء الكتاب لجيل



المؤسسين الذين حاولوا أولا التعريف عن المسرح العربي أولا ومن ثم جربوا النصوص القصيرة متأثرين بالكتاب العالميين أمثال صمويل بيكيت وأوجين يونيسكو.

من أهم الكتاب المعاصرين الذين كتبوا مسرحيات قصيرة هو سعد الله ونوس الذي بدأ الكتابة للمسرح بمجموعة أولى تضمنت سبع مسرحيات قصيرة سماها «حكاية جوقة التماثيل»[١]. وبعد وفاته عام ١٩٩٧ نشرت إحدى مسرحياته الأولى التي كتبها من دون أن ينشرها في حياته وعنوانه «الحياة أبداً»[٢]. تأثر مسرح ونوس بالاتجاهات الحديثة للمسرح الغربي التي عرف أن يزاوج بينها وبين التراث العربي المحلي. من أهم الكتاب الذين تأثر بهم ونوس هم بيتر فايس وبيرتولد بريشت. «بريشت هو أقرب الكتّاب منا. تعلمت الكثير من الأشياء منه على المستوى الأيديولوجي والفني»[٣].

ترجمت مسرحياته للعديد من اللغات وعرضت على خشبات مسارح الوطن العربي والعالم. من أهم نصوصه نذكر: «مغامرة رأس المملوك جابر»، «حفلة سمر من أجل ٥ حزيران»، «منمنمات تاريخية»، «طقوس الإشارات والتحولات». المسرحيات الأولى «حكاية جوقة التماثيل»: جثة على الرصيف. الجراد، ميدوزا تحدق في المرآة، فصد الدم، الرسول المجهول في مأتم أنتيغونا، لعبة الدبابيس، المقهى الزجاجي.

نذكر أهم المسرحيات القصيرة العربية التي كتبت منذ السنوات السبعين وحتى الآن:

(١) سعد الله ونوس، حكاية جوقة التماثيل، مسرحيات أولى، ١٩٦٤، وزارة الثقافة، دمشق.

(٢) سعد الله ونوس، الحياة أبدا، دار الآداب، بيروت، ٢٠٠٤.

(٣) ريجينا قرشولي، مقابلة مع سعد الله ونوس، مجلة تياتر ديرزيت، العدد ٢، برلين ١٩٧٤، ترجمها للعربية كامل اسماعيل، وأعيد نشرها في مجلة الحياة المسرحية، العدد ٤٥، ١٩٩٨، ص. ٣١.



- ألفريد فرج، صوت مصر، مجموعة مسرحيات من فصل واحد، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٦٧.

- ألفريد فرج، جواز على ورقة طلاق، مسرحية من فصلين، سلسلة مسرحيات عربية ومختارة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢.

- ألفريد فرج، أقنعة القلق، مسرحيات صغيرة، القاهرة، دار نشر المستقبل العربي، ١٩٨٥.

- سعد الدين وهبة، الوزير شال الثلاجة ومسرحيات أخرى، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٠.

- محمد عناني، السجين والسجان ومسرحيات أخرى، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٠، يشمل أربع مسرحيات من فصل واحد.

- عبد رواس قلعه جي، عرس حلبي وحكايات سفر برلك، ثلاثة مسرحيات: الخطوبة، العرس، الأحزان، دمشق، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٨٤.

- وليد إخلاصي، أغنيات الممثل الواحد، مسرحيات قصيرة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي دمشق، ١٩٨٤.

- وليد إخلاصي، قطعة وطن على شاطئ قديم: أربع مسرحيات، تونس، الدار العربية للكتاب، تاريخ (د.ت).

- وليد إخلاصي، رسالة التحقيق والتحقق، ثلاث مسرحيات، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٩.

- وليد إخلاصي، ثلاث مسرحيات: إيقاع بلا نهاية، ليلة العمر، القادم، من يسمع الصمت؟، دمشق، وزارة الثقافة، ١٩٩٧.



- عصام محفوظ، مسرحيات قصيرة، بيروت، دار أبعاد، ١٩٨٤.

- عصام محفوظ، القتل ومسرحيات أخرى، بيروت، دار الفكر الجديد، ١٩٨٨.

- أمين بكر، مونودراما، أربع مسرحيات، المركز العربي للثقافة والعلوم، القاهرة، ١٩٨٤.

- عبد الغفار مكاوي، الليل والجبل، البطل، الحلم: مسرحيات يمنية، القاهرة، دار الهلال، ١٩٨٥.

- شاكر السماوي، رقصة الأقنعة: مسرحية ذات فصلين، دمشق، مطبعة ميسلون، ١٩٨٦.

- محفوظ عبد الرحمن، ما أجملنا ومسرحيات أخرى، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦.

- عبده بدوي، ثم يخضر الشجر، ثلاث مسرحيات شعرية مستوحاة من التراث، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦.

- حسيب كيالي، ماذا يقول الماء، أربعة مسرحيات، دمشق، ١٩٨٦، اتحاد الكتاب العرب.

- محمد رشاد الحمزاوي، زمن الترهات: في ثلاث مسرحيات، تونس، الدار التونسية، ١٩٨٨.

- نافع عقراوي (كتابة و ترجمة)، الهداية والجرح ومسرحيات كردية أخرى، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٨.

- عبد الكريم المناع، الأعمال الكاملة مسرحيات: دوائر الرفض والسقوط

/ سعدون العاشق / قاضي إشبيلية، ليبيا، الدار الجماهيرية، ١٩٨٨.

- فؤاد التكرلي، الصخرة والطوف، سلسلة مختارات فصول أدبية شهرية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩.

- صالح أحمد المناعي، مسرحيات عربية في المسرح القطري، خمس مسرحيات ذات الفصل الواحد: مسافرون، اللعبة، الصغير والبحر، الحلاق والبطيخة، فرقة مسرحية، الدوحة، مطابع الدوحة الحديثة، ١٩٨٩.

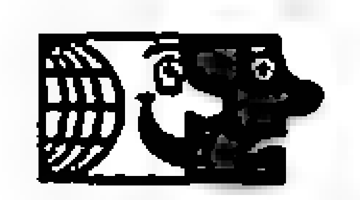
- عـــارف علوان، بحيرة كانجا ومســـرحيات أخرى، كولونيـــا - ألمانيا، ١٩٩٠.

- جليل القبيسي ومضات من خلال موشور الذاكرة: أربع مسرحيات في فصل واحد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٠.

- بهاء جاهين، الليلة الكبيرة وخمس مسرحيات، القاهرة، مركز الأهرام، ١٩٩٢.

- وليــد فاضــل، الخفاش : مســرحية في فصل واحد، دمشــق، وزارة الثقافة، ١٩٩٢.

- أحمــد توفيق، فضاء أبيدوس ومســرحيات أخــرى، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩.



قائمة المسرحيات القصيرة في المسرح الغربي (١)

1- المؤلفات الجماعية

1- *Brèves d'auteurs (théâtre)*, Arles, Éditions Actes-Sud Papiers, 1993.

Amours fous de Michel AZAMA ; *Dérives et petits détails* de Denise BONAL ; *La Brûlure* de Hubert COLAS ; *Cimetière des innocents* de Philippe CRUBEZY ; *La dernière Enquête de l'inspecteur Drive* de Bernard DA COSTA ; *Colloques de bébés* de Roland FICHET ; *Le Rire d'Alexandre ou la vengeance du Phyloquasicollus* de Yves LEBEAU ; *La dernière Classe* de Daniel LEMAHIEU ; *Territoire sans lumière* de Yves NILLY ; *Hors les murs* de Jean-Gabriel

NORDMANN ; *Alter ego* de Robert POUDEROU ; *Chants d'exil* de Claude PRIN ; *Passage de l'oubli* de Eloi RECOING ; *Sur le trottoir* de Louis-Charles SIRJACQ ; *Le grand Chariot* de Jacky VIALLON.

2- *Théâtre contre l'oubli*, Arles, Éditions Actes-Sud Papiers, 1996.

Aséta de Cathérine ASETA ; *Ils sont deux désormais sur cette terre immense* de Enzo CORMANN ; *Garde*

---

(١) تتضمن هذه القائمة المسرحيات التي بحثنا عنها في مكتبة جامعة باريس الثالثة- السوربون الجديدة، مكتبة جامعة باريس الثامنة والمكتبة الوطنية الفرنسية، وذلك في تموز ٢٠١١.

à vue de Michel DEUTSCH ; *Monologue de l'attaché de presse* et *Intermède bouffon* de Eugène DURIF ; *Contention* de Didier-Georges GABILY ; *Divertimento* de Joël JOUANNEAU ; *Quand deux dictateurs se rencontrent* de Eduardo MANET ; *Description* de Philippe MINYANA ; *Ah, ces Amnesty-fouineurs !* de REZVANI ; *Monsieur Monde* de Jean-Michel RIBES ; *L'École du diable* de Éric-Emmanuel SCHMITT.

2- *L'Absent Monologues*, Marseille, Éditions Crater, 1996.

Contient : *Selon X* de Nathalie SAUGEON ; *Emmanuel Farinsco* de Francis PARISOT ; *La Séparation des amants sous la pluie* de Michel ALBERTINI ; *Les Noces de coton* de Lydie AGAËSSE ; *Le Passage* de Raphaël SADIN.

3- *Petites pièces d'auteurs 1*, Paris, Éditions Théâtrales, 1998.

Fait divers de Michel AZAMA ; *Anatole Felde* de Hervé BLUTSCH ; *Opération à coeur perdu* de Christian CARO ; *Le dit de Jésus-Marie-Joseph* de Enzo CORMANN ; *Confession* de Xavier DURRINGER ; *Le Petit Manteau* de Roland FICHET ; *La Nuit blanche* de Madeleine LAÏK ; *Histoires* de Philippe MINYANA ; *Géo et Claudie* de Noëlle RENAUDE ; *Une Nuit à la belle étoile*, *La Main heureuse*, *Le Salon de poésie*, *Un Débat philosophique* de Christian RULLIER.

4- *Des mots pour la vie Pièces courtes,* Paris, Éditions Pocket, 2000.

Marianne de Catherine ANNE ; *Déroutes, comment durer* de Hubert COLAS ; *Le Secret* de Louise DOUTRELIGNE ; *Les Irruptés du réel.Entrées et sorties de clowns*, d'Eugène DURIF ; *Un soir sur un banc* de Xavier DURRINGER ; *Jouir de ta mort* de Roland FICHET ; *Descriptifs* de Philippe MINYANA ; *Où cours-tu jeune coeur ?* de Olivier PY ; *8* de Noëlle RENAUDE ; *La Petite O.N.U. Fantaisie* humanitaire de Jean-Michel RIBES ; *Intérieur nuit/extérieur jour de* Mohamed ROUABHI ; *Mille et Un jours* d'Éric-Emmanuel SCHMITT ; *Lucie* de Gérard WATKINS.

5- *Petites pièces d'auteurs 2*, Paris, Éditions Théâtrales, 2000.

Fidélité de Xavier DURRINGER ; *Tombeau chinois* de Roland FICHET ; *Avis aux intéressés* de Daniel KEENE ; *La Neige ne fait pas de bruit quand elle tombe du ciel* de Patrick LERCH ; *Les Nigauds* de Carlos LISCANO ; *Salle des fêtes* de Philippe MINYANA ; *Un Monologue* de Grégory MOTTON ; *Petits Rôles* de Noëlle RENAUDE ; *L'Homme ailé* de José RIVERA ; *Le Ciel ne veut pas de toi* de James STOCK ; *Adela* de Daniel VERONESE. [Note : les pièces traduites d'une langue étrangère sont hors-



corpus].

6- *Le corps qui parle. Huit pièces courtes*, Le Revest-les-Eaux, Éditions Les cahiers de l'Égaré, 2001.

Le Côté de ma mère de Jacques DOAZAN ; *Trois femmes* de Jean-Claude GROSSE ; *Ainsi font, font, font* de Jeanne MATHIS ; *Se refaire* de Christophe PELLET ; *L'Egos* de Jean-Louis REBORA ; *Ochtiléou* de Frédéric SENENT ; *État de mal* de Jacques SERENA ; *Autour de lui* de Jean SICCARDI.

7- *Les Petits communicants / Rencontres de théâtre au m²*, Vitry-sur-Seine, Gare au théâtre, 2001.

Bientôt ma bouche vaudra très cher de Régis MOULU ; *Compte-rendu* de Jean-Paul CEALIS ; *Fucking the cat* de Métie FAKRA ; *L'Avenir c'est nous* de Frédéric FERRER ; *L'Internationale comme yoni cante* de Simon MASNAY ; *L'Homme dans l'homme* de Philippe LYON ; *La Fée pourrie* de Laure DUQUE ; *Les seconds philosophes* de Marc BOULAY ; *Les uns femmes et les autres hommes* de Philippe COMBENEGRE ; *Windows in the kitchen petit drame de la mère* de Marion CERQUANT et Marina BRILLIE ; *Effet de serre* de Christian ROY.

7- *Théâtre à lire et à jouer n°1*, Carnières/Morlanwelz, Éditions Lansman, 2001.



Au-delà de Pascale Caemerbèke ; *La Belle et la Bête chantent le blues* de Sylvie Chenus ; *Les Énigmes de la rien de Saba* de Mohamed Kacimi ; *Coeur de pierres* de Stéphanie Tesson.

8- *Embouteillage 32 scènes automobiles*, Paris, Éditions Théâtrales, 2002.

La Valse de Yves NILLY ; *On the Road* de Patrick KERMANN ; *Ça passe* de Christian CARO ; *Rendez-vous en Vénusie* de Sylvie CHENUS ; *L'Homme qui ne voulait pas* de Philippe CRUBEZY ; *Je suis content que vous soyez là* de Jean-Gabriel NORDMANN ; *De l'amour* de Jean-Louis BAUER ; *L'Accouchement ou mot de coeur* de Bernadette LE SACHE ; *Nous irons à Saint-Nazaire* de Mohamed KACIMI ; *Tiramisu. Petit événement pour deux actrices, une voiture, un tiramisu et une bouteille d'asti spumante* de Catherine ZAMBON ; *Kaiser* de Sophie

LANNEFRANQUE ; *La Femme en rouge* de Alain GAUTRE ; *Stop* de Philippe CRUBEZY ; *L'Homme n'est pas seul* de Marc GIBAJA ; *Tout seul dans ma parenthèse* de Raphaël PEAUD ; *Pink Malibu* de Caroline VIGNAL ; *Maman !* de Gilles GRANOUILLET ; *Une Cigarette pour Isabelle* de Jean CAGNARD ; *L'Appartenance* de Caroline LAMARCHE ; *La Dame blanche* de Luc TARTAR ; *Oui !* de Valérie DERONZIER ; *Caravane et accessoires* de

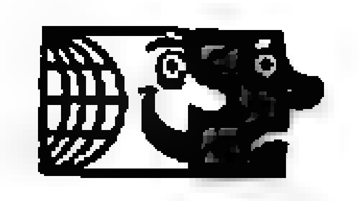
Yves NILLY ; *Absence de carburateur* de Patrick LERCH ; *Fournitures* de Jean-François SANTORO ; *G.B.* de Gilles AUFRAY ; *Le Pont des Ouches* de Catherine ZAMBON ; *Le Temps nous manque à tous ses devoirs* de Philippe LANÇON ; *Chômeuse go home* de Ricardo MONTSERRAT ; *Quatre de coeur Petite comédie pour voiture à l'arrêt* de Fabienne ROUBY ; *Regardez on nous regarde* de Jean-Gabriel NORDMANN ; *Toute la vie* de Karin SERRES ; *Cessation d'activité* de Sophie LANNEFRANQUE.

9- *Petites scènes pour la démocratie 5*, Carnières/ Morlanwelz, Éditions Lansman, 2003.

La Bouche de Gérard LEVOYER ; *Rien à faire ?* de Philippe PIERQUIN ; *Des morts en boîte* de Rachel DE PLAEN-KAWENDE ; *Mots interdits* de Jean-Paul ALEGRE ; *Prisonnier 1723* de Catherine ANGENIEUX ; *Chambre à gaz* de Michel DUCOBU ; *Le Boucle* de Christian LOMBARD ; *Comment peut-on être Français ?* de Henri MICAUX ; *Le Philodendron* de Françoise RENARD ; *L'Entretien* de Denis RIGUELLE ; *La Longe* de Marc TARNET ; *Entrevue* de Michel TOLET.

10- *Fragments d'humanités*, Carnières-Morlanwelz, Éditions Lansman, 2004.

Les Origines de Eddy PALARO ; *Lettres à l'humanité*



de José PLIYA ; *28 avril 1937* de Susana LASTRETO PRIETO, *La Chose (et autres textes)* de Jean-Pierre SIMEON ; *Vent de mai* de Aurélie FILIPPETTI ; *Route 1* de Carole FRECHETTE ; *1943/1970 – Le Manifeste des 343 s.*, de Elsa SOLAL ; *Pitié pour les lapins* de Nathalie FILLION ; *De tombes et d'un garçon* de Fabrice MELQUIOT ; *La Fin de l'Humanité* de Mohamed KACIMI.

11- *La Baignoire et les deux chaises, recueil de 15 pièces courtes*, Paris, Les Éditions

de l'Amandier/Théâtre, 2005.

Les Hommes préhistoriques sont des cons de Pierre BENEZIT ; *C'est tellement bon d'être une femme !* de May BOUHADA ; *L'Art de la fuite* de Joseph DANAN ; *Saint-Pierre sous terre* de Thimotée de FOMBELLE ; *Les Chevaliers* de Agnès DESARTHE ; *Trois personnages en quête d'auteur(s)* de Jean-paul FARRE ; *Les Névrosés* de Léa FAZER ; *Bain de lumière* de Christophe FERRE ; *Taka* de Nathalie FILLON ; *Vu dans un yaourt* de Jean-Daniel MAGNIN ; *Azincourt* de Pierre-Yves MILLOT ; *Panse-bête* de Christophe PAGNON ; *Dommage* de Jacques SERENA ; *La Fache* de Sébastien TIERY ; *L'Amour d'une mère* de Raphaëlle VALBRUNE.

12- 25 petites Pièces d'auteurs, Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales, 2007. Publié à





l'occasion des 25 ans des Éditions Théâtrales.

Contient (les pièces sont présentées selon l'année d'entrée de leur auteur au catalogue de Théâtrales) : *La Situation actuelle* de Karl VALENTIN ; *Louis* d'Yves REYNAUD ; *Les Silences d'Eulalie* de Denise BONAL ; *J'ai faim* d'Yves LEBEAU ; *Elles sont parties* de Daniel BESNEHARD ; *Disparitions* de Philippe MINYANA ; *Si d'aventure...*de Christian RULLIER ; *Noires* de Roland FICHET ; *Imbroglio* de Michel AZAMA ; *De la Pizza sauvage* de Françoise PILLET ; *La bonne Distance* de Noëlle RENAUDE ; *Anniversaire en Toscane* de Sergi BELBEL ; *Les Pirates* de Gregory MOTTON ; *Les Récifs* de Michel Marc BOUCHARD ; *Solitaire* de Xavier DURRINGER ; *Les Créanciers* de Koffi KWAHULE ; *Rapt* de Jean-Pierre CANNET ; *Quelque part au milieu de la nuit* de Daniel KEENE ; *Le Tampon vert* d'Aziz CHOUAKI ; *Il faut manger* d'Howard BARKER ; *Ouvre les yeux* de Bruno CASTAN ; *Les Numéros* d'Hanokh LEVIN ; *Ce Matin, la neige* de Françoise DU CHAXEL ; *Le Grillon* de Suzanne LEBEAU ; *Dis-moi que tu m'aimes* de Sylvain LEVEY.





2 - مسرحيات الكتّاب المنشورة بشكل فردي

1- BECKETT Samuel, *Catastrophe et autres dramaticules. Cette fois*, *Solo*, *Berceuse*, *Impromptu d'Ohio*, *Quoi où*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1986.

2- BECKETT Samuel, *Quad et autres pièces pour la télévision* suivi de *L'Épuisé* par Gilles Deleuze, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992.

3- KOLTES Bernard-Marie, *Tabataba*, *Coco*, (publiés avec *Roberto Zucco* et *Un Hangar à l'ouest*), Paris, les Éditions de Minuit, 1990.

4- GABILY Didier Georges, *Enfonçures. Cinq rêves de théâtre en temps de guerre* suivi de *Trois chansons à deux voix Oratorio/Matériau*, Arles, Éditions Actes-Sud Papiers, 1993.

5- MINYANA Philippe, *Chambres Inventaires André*, Paris, Éditions Théâtrales, 1993.

6- RENAUDE Noëlle, *Courtes Pièces*, Paris, Éditions Théâtrales, 1994.

Petits Rôles, *Blanche aurore céleste*, *Lunes*, *Les Cendres et les lampions*, *Le Prunus*.

7- MINYANA Philippe, *Drames brefs (1)*, Paris, Éditions Théâtrales, 1995.



Un *Prologue*, six pièces numérotées de *UN* à *SIX* et un *Insert (image filmée)*.

8- MINYANA Philippe, *Drames brefs (2)*, Paris, Éditions Théâtrales, 1997.

L'Ami, *C'est ainsi*, *L'Intervieweuse*, *Deuil*, *Regrets*, *L'Heure du loup*, *(Philoctète)*, *L'Infirme*, *Simagrées*.

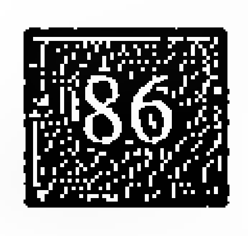
9- FICHET Roland, *Petites comédies rurales*, Paris, Éditions Théâtrales, 1998.

Contient 14 pièces courtes réparties en : « Avec dialogues paquet de 8 « : *Question d'odeur*, *Les Voix de Jeanne*, *Le petit Manteau*, *Plus personne*, *Fissures*, *Mon combat*, *Antipodes*, *La Lune et le chaos*. « Avec vue sur le futur paquet de 5 « : *Fesses maigres*, *La 404 rouge*, *L'Instituteur et l'animal*, *L'Homme futur sera jetable*, *Au-delà os et chair*. Et : *Avec vache (Figures d'un commencement)*.

10- REBRE Isabelle, *Moi, quelqu'un*, Arles, Éditions Actes Sud-Papiers, 1998.

11- ROUABHI Mohamed, *Malcolm X*, Arles, Éditions Actes Sud-Papiers, 2000.

12- GRUMBERG Jean-Claude, *Les Courtes*, Arles, Éditions Actes sud, collection Babel, 2001.





Les Rouquins, *Les Gnoufs*, *Maman revient pauvre orphelin*, *Hiroshima Commémoration*, *Nagasaki Commémoration*, *Commémoration des commémorations*, *À qui perd gagne.*

13- MADANI Ahmed, *Petit garçon rouge* suivi de *Le Voyage à la mer*, Arles, Éditions Actes Sud-Papiers, 2001.

14- RULLIER Christian, *Les Monologues*, Paris, Éditions Théâtrales, 2001.

Il marche, *C'est à dire*, *Il joue.*

15- SORENTE Isabelle, *Hard Copy*, Arles, Éditions Actes Sud-Papiers, 2001.

16- BECHET Claire, *Suites en ré mineur/Trois soliloques*, Paris, Éditions Théâtrales, 2003.

17- DURRINGER Xavier, *Histoires d'hommes*, Paris, Éditions Théâtrales, 2003.

18- ROBINE Patrick, *La Danse du Séquoia* suivi de *Le Naturaliste*, Arles, Éditions Actes-Sud Papiers, 2004.

La Danse du Séquoia, *Le Naturaliste*, *Lucayan Beach Hotel*, *Le Tronc d'arbre qui était une planète*, *Comment reconnaître un élan.*

19- VISNIEC Matéi, *Du pain plein les poches et autres pièces courtes*, Arles, Éditions Actes-Sud Papiers, 2004.



Du pain plein les poches, Le dernier Godot, L'Araignée dans la plaie, Le deuxième Tilleul à gauche.

20- FICHET Roland, *Micropièces Fenêtres et fantômes*, Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales, 2006.

Ouvrage réparti en : « 1 – Pièces d'identités « : *Pare-chocs, Nue, La Revenante, Culture, Libérateur, La Condition végétale, En trop, Attention au chien, Bâtons, Petit Rembrandt, Sur le dos les morts, Mathilde Forêt, Loterie, Sac, Yeux, Gratuit, Dans la paille, Istanbul, Le Saut dans l'eau, L'Homme nu, Bonbons, Prénom, La Paresse de Olof S., Doigts, Mouette, Raid.* «2 – Croquis» : *Copouler, D'où ?, Bigamine, Que, Le Baiser, Le Cam, Jos Pinsec dit La Pinse, Robic la Grande Gueule, L'autre Kerdoncuff, Guézennec, Ange Maudieu dit Larme-à-l'oeil, Solange Kerminy, Victor Urien, Le Sexe de Dieu, Ah que j'aimerais.* « 3 – Petites valses de mort (dialogues) « : *Jouir de ta mort, Égalité, Massacre dans le Bronx, Voix, Petit-père et petite-mère, Issue.* « Clôture – Chansons « : *Dans la peau, Elle manque de ça.*

13- *Sept pièces courtes*, Marseille, Éditions Crater, bimestriel n° 28, mars/avril 1999.

Glissements de Anca VISDEI ; *Amour 2041* de Claude CONFORTES ; *Au suivant* de Bertrand Marie FLOUREZ ;



Putain de fils de Marc Michel GEORGES ; *Les Pantins de bois* de Pascale MILLANT ; *Ode à la presbytie* de Garance HAYAT ; *L'Usine à écriture* de Jacky VIALLON.

14- *Courtes pièces d'auteurs*, Marseille, Éditions Crater, bimestriel n° 32,

novembre/décembre 1999.

Le Cri victorieux de la mamelle de Christian RULLIER ; *Il ne faut pas se laisser faire-Bakou-40 ans* de Jean-Gabriel NORDMANN ; *N'oubliez pas le guide ou faut pas raconter d'histoire(s) (petites scènes de mémoire)* de Bertrand Marie FLOUREZ ; *Inspecteur Scanner* de Gilles COSTAZ ; *Les Baleines de la côte est* de Jean-Marc LANTERI ; *Dragomir au bûcher* de Sylvain GILLET ; *Salle à manger, matraque* de Philippe LIEVRE ; *Mauvais printemps* de Philippe CRUBEZY.

15- *Confessions gastronomiques Monologues*, Marseille, Éditions Crater, bimestriel n° 38, novembre/décembre 2000.

Le Brognet de Rémi DE VOS ; *L'Homme orange* de Lise MARTIN ; *Le Menu de Frango Twix* de Jean-Michel RIBES ; *Douce aigreur* de Sabine MALLET ; *Le Congri* de Eduardo MANET ; *Gourmandise... verbale* de

Anca VISDEI ; *Bakou et le sandwich* de Jean-Gabriel NORDMANN ; *Tripes et boyaux* de Christian RULLIER ; *Crouchinades* de Christian SIMEON.

16- *Confessions érotiques Monologues*, Marseille, Éditions Crater, bimestriel n° 53,

mai/juin 2003.

Qu'est-ce que vous faites ? de Rémi DE VOS ; *Sandra s'éveille* de Christian RULLIER ; *Le Roman de la grosse* de Jean-Daniel MAGNIN ; *Ma nuit avec Elvis* de Lise MARTIN ; *Préliminaire* de Philippe CRUBEZY ; *Cortex* de Jean-François PAILLARD ; *Le Béret rouge* de Louise DOUTRELIGNE ; *Rubato Amoroso* de Bruno ALLAIN ; *Vierge* de Sylvie GRACIA.

17- *Pièces d'auteurs en un acte*, Marseille, Éditions Crater, bimestriel n° 54, juillet/août

2003.

La Déposée de Malvina MAJOUX ; *La plus grande Trouille du monde* de Philippe DOHY ; *Encouragement(s)* de Sophie LANNEFRANQUE ; *Les petites Bêtes du bon dieu* de Eddy PALARO ; *Le Caillou* de Sophie RENAULD.
RULLIER Christian, *Femmes*, Marseille, Éditions Crater, bimestriel n° 8, novembre-décembre 1995. Triptyque



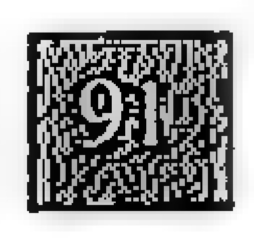
comprenant : *Le plus beau de l'histoire, Annie part en week-end, Femme.*

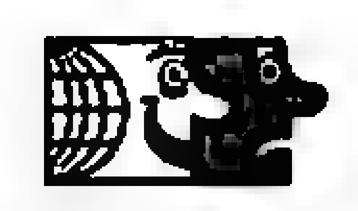
18- RULLIER Christian, *Sur tout ce qui bouge (cabaret furieux)*, Marseille, Éditions

Crater, bimestriel n° 24, juillet-août 1998.

Une vie bien agencée, À la bonne Franquette, Le Bon Mot, Le Rescapé, Un Choix pénible, Une Foi inébranlable, L'Appartement-témoin, Un Moment de bravoure, L'Heure du thé, Sur la piste, Les Lignes de la main, La Vie d'artiste, Une Nuit à la belle étoile, Un Acte humanitaire, Que le meilleur gagne, L'Âge ingrat, Réunion de co-propriétaires, La Main heureuse, Un Bail, La Bouche des enfants, Le Brunch, Petit porteur, Le Vif du sujet, La Tombola, Trou la la itou, Persona grata, Les Heures supplémentaires, Fins de mois difficiles, La Loi de la jungle, Le Goûter, Mathématiques modernes, Une Concurrence déloyale, Le Salon de poésie, Les joies de la plage, Les Bancs publics, L'Amour du ciel, Un Débat philosophique, L'Addition, Bals perdus, Le Jour le plus long, Un bon coup d'fourchette, L'Attachement aux valeurs (appendice).

19- MINYANA Philippe, *Reconstitution*, in *Théâtre s en Bretagne*, « Le Théâtre et les gens «, nouvelle série, n°3, octobre 1999, pp. 30-32.





20- BECKETT Samuel, *Pas* suivi de *Fragment de théâtre I*, *Fragment de théâtre II*, *Pochade radiophonique*, *Esquisse radiophonique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1978.

BECKETT Samuel, *Comédie et actes divers*, *Va-et-vient*, *Cascando*, *Paroles et musique*, *Dis Joe*, *Actes sans paroles I et II*, *Film*, *Souffle*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972.

21- CAMI, *Drames de la vie courante*, Paris, Éditions Jean-Jacques Pauvert/ARRT/et

compagnie, 1988.

22- DUBOR Françoise, *Anthologie de monologues fumistes*, Rennes, Presses

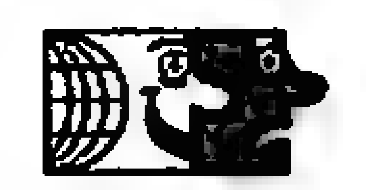
Universitaires de Rennes, 2005.

23- GOLDONI Carlo, *Le petit théâtre de société*, vol . 1, trad. Nathalie Ledeuil-Miglierina,

E.N.S. Éditions Fontenay-Saint Cloud, coll. Signes, 1994.

24- MOLIERE, *Trois courtes pièces*, Paris, Éditions Gallimard, 2004.

MOLIERE, *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Maurice Rat, Paris, Éditions



Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade «, 1965.

25- MÜLLER Heiner, *Hamlet-machine*, Paris, traduit de l'allemand par Jean Jourdheuil,

Les Éditions de Minuit, 1979.

26- TCHEKHOV, *Pièces en un acte*, trad. André Markowicz et Françoise Morvan, Arles,

Actes Sud, coll. Babel, 2005.

TCHEKHOV, *La Cerisaie*, *Le Sauvage*, *Oncle Vania*, et neuf pièces en un acte, *Théâtre complet*, vol. II, Paris, Éditions Gallimard, 1967.

27- *Théâtre futuriste italien. Anthologie critique*, textes réunis par Giovanni LISTA, trad.

G. Lista et Claude Minot, Lausanne, La Cité-l'Âge d'Homme, 1976.

28- DE BONT Ad, *Mirad un garçon de Bosnie*, trad. Jan Simoen, Paris, L'Arche éditeur, 2006.

29- DE LA HARPE Jean-François, *Œuvres choisies et posthumes de Monsieur de la Harpe, de l'Académie française. Avec le portrait de l'auteur*, Paris, Migneret, 1806.

30- FICHET Roland, *Quoi l'amour*, Paris, Éditions



Théâtrales, 1999.

FICHET Roland, *Boeufgorod*, tapuscrit, 1982.

31- GIDE André, *Le Théâtre complet*, 1, Neuchâtel, Paris, Ides et Calendes, 1947.

Le « Faust « de Goethe traduit par Gérard de Nerval, Édition présentée et annotée

par Lieven D'HULST, Paris, Fayard, 2002.

32- MÜLLER Heiner, *Philoctète*, texte français de François Rey, in *L'Avant-scène*

Théâtre, n°766, 15 mars 1985.

33- PIEMME Jean-Marie, *Le badge de Lénine*, Éditions Actes Sud-Papiers, 1992.

PIEMME Jean-Marie, *Pièces d'identité*, Rouen, Éditions Médianes, 1995.

PIEMME Jean-Marie, *Eva, Gloria, Léa*, Carnières-Morlanwelz, Lansman, 2000.

34- SPYCHER Lionel, *9mm*, Arles, Éditions Actes Sud-Papiers, 2000.

SPYCHER Lionel, *La Suspension du plongeur*, Arles, Éditions Actes Sud-Papiers,

2001.



ترجمة المسرحيات القصيرة

غالبا ما يغفل المترجمون المسرحيون مسألة الترجمة الحركية أي ترجمة النص المسرحي القصير وفقا لطريقة إخراجه وإمكانية إلقاء الكلام على الخشبة. إن هذه الملاحظة لا تعني أبد تحميل النص المسرحي مضامين وأبعادا أخرى خارجة عن محتواه بل على العكس تهدف لنقل الجانب الحركي الذي يميزه. فالنص المسرحي يتميز بأنه نص «ناقص» كما تقول الناقدة الفرنسية أنّ أوبرسفيلد[1] لأنه مكتوب ليعدّ على الخشبة وبالتالي يتعدى كونه مجرد نص أدبي، وهنا فإن ترجمته تستوجب التفكير بكيفية إعداده على الخشبة. هذه الفكرة لا تعني إلزام المترجم برؤية العرض المسرحي قبل ترجمة النص فهذا الأمر قد لا يكون غالبا ممكنا، بل على المترجم أن يدرك الطبيعة الخاصة للنص المسرحي.

إن هذه العملية، أي الترجمة وفقا لحركات الممثلين على الخشبة، تتحقق عبر طريقتين:

الأولى: ترجمة الإيضاحات النصية بشكل جيد وعدم اختصارها فهي تمثل الطرق الرئيسة التي تسير عليها كلمات النص المسرحي. هذه الملاحظة تشمل على وجه الخصوص النصوص المسرحية التي تكثر فيها الإيضاحات النصية التي تشكل امتدادا لكلام الشخصيات وبالتالي فإن فهم ذلك الكلام لا يتم إلا من خلال فهم حركتهم على الخشبة. وهنا نشير إلى أن الكتابات المسرحية المعاصرة بدأت تعطي هذه الإيضاحات مساحات واسعة خصوصا بعد الحقبة الطليعية في الستينيات من القرن المنصرم.

(١) Anne Ubersfel، Lire le théâtre I، Ed. Sociales/ Messidor، ٤ème édition، ١٩٨٢.



الثانية: في حال ندرة هــذه الإيضاحات يجب على المترجم الانتباه إلى بنيــة النص المســرحي بحد ذاتها أي يجب أن يراعــي طبيعة الكلام الذي يســتخدمه الكاتب المســرحي. يجب أن يطوع قدراته لخدمة النص الذي يترجمــه متنكرا لذاته فلا يضع في ترجمته تعابير يفضلها أو أكليشــيهات جاهزة لدى رؤيته لكلمة أو لمصطلح ما.

وفي هذا الســياق نتســاءل: ما هي صعوبات العمل المســرحي؟ و «ما هي الشــروط التي يجب توافرها في من يقوم بترجمة الأعمال المسرحية؟ إنها تحتــاج إلى التأنق ومزج روح المترجم بروح المؤلف. وهي تحتاج أيضا إلى درايــة عميقة بالموضوع وباللغة المنقول منهــا. يجب أن يكون مترجم النصوص المســرحية مبدعا فالنص المسرحي يعتبر، من حيث المضمون وشــكل التعبير، كائنا حيا، ديناميا، حيويا ومتطورا. فهو يتكون من شــبكات دلالية معقدة تجعل من تعدد القراءات، دون هدم البنيات، أمرا ممكنا بحيث إن الترجمة المسرحية تظل، إذن، أكثر من أي نوع من أنواع التحويل والنقول، اقتراحا ذاتيا إلى حد بعيد.

غالبا ما يكون العمل المسرحي غير قابل للترجمة لصعوبة إيجاد نسخة مطابقة له، واســتحالة إعادة إنتاجه مع الحفاظ على كل تشعبات اختياراته الأصليــة. الترجمة المســرحية لا يمكن أن تكــون إلا إنتاجا لعمل آخر، أي لنص مســتقل له نفس الوضع الاعتبــاري. ليس المهم، في هذه الحالة، هو استنســاخ النــص الأصل، بل هــو إنتاج أصل جديد يحل محلــه. وهنا فإن مترجم المســرح يقوم دائما بإنتاج نص مســرحي آخر ما دام هناك تجاوز للحرفية، وما دام هنــاك تحويل وانزياح، أي بعبارة أخرى تملك. فالمترجم المسرحي مجبر، بمعنى من المعاني، على أن يكون حرا، ربما أكثر حرية من زملائه المترجمين في المجالات الأخرى لكنه يبقى خاضعا لبعض القواعد

حتــى يظل التلاقي بين النصوص أمــرا مضمونا. هذه الحرية في الترجمة ترتبط بشــكل أساســي في كون النص يترجم لكي يمثل على الخشبة وليس فقط للقراءة. إذا كان الأدب يحقق جزءا من التفاعل عبر الترجمة والتناص بمفهومــه التداولي، فالمســرح لا يكتفي بترجمة النصــوص فقط، بل يهتم بإعادة إنتاج هذه النصوص على شكل عرض مسرحي ينتمي إلى بيئة مغايرة ويبنى على شكل حوار لنص ينتمي إلى ثقافة أخرى.

ترجمة النص المسرحي وفقا للحركة على الخشبة

يجــب عدم الاكتفاء باســتخدام القاموس في ترجمة النص المســرحي واعتبــاره أداة كافيــة لنقل النص مــن لغة إلى أخرى وإنمــا يجب أن ينتبه المترجم المســرحي إلــى الإيضاحات النصية التي تحــدد حركة الممثلين على الخشــبة وبالتالي يكون لها تأثير كبير على طريقة كلامهم. وهنا فعلى هــذا المترجم علاوة على إتقانــه للغتين المنقول منهــا والمنقول إليها أن يَحضر الكثير من العروض المســرحية بحيــث يتثنى له فهم لعبة الممثلين على الخشــبة. وعليــه فإن إدراك أهمية الإرشــادات النصية كحامل لكلام الشــخصيات ومحرك أساسي للحدث المســرحي يدفع المترجم لنقل روح النص وفقا لمقتضيات هذا الأخير ولكيفية توزع الكلام على الخشبة. بهذا الأمر يمكن للشــخصيات أن يعيشــوا النص المترجم كما لو أنه كتب بلغتهم ودون أن يشــعروا بثقل كلماته. مثال: في مســرحية هاملــت، بعد أن يقتل هاملــت عمه، يتقدم إلى الخشــبة ويقول «Here»، ترجمــت هذه الكلمة بـ «هنا» وهذا خطأ لأنه لم ينتبه لأهمية عودته إلى الخشبة ودلالاتها الحركية فعليــه أن يترجمها بـ «ها قد عدت» أو «ها أنذا» بحيث يتم التعبير عن تلك الحركــة. وهكذا ينبغــي على المترجم أن يعتني بترجمة النص المســرحي بأكمله كما يراه في النص بما فيه الإيضاحات النصية التي تشرح توضعات الشــخصيات على الخشــبة. يجب على المترجم المســرحي ألا يتعامل مع



النص المســـرحي كونه عملا أدبيا فقط بـل يجب العمل عليه وفقا لآليات إخراجه في اللغة المنقول إليها. بعبارة أخرى الصفة الأدبية للنص المترجم قد تبعده عن عفويته وبساطة اللغة التي كتب بها.

مثال: A la Renverse[1] مســـرحية للكاتب الفرنسي ميشيل فينافير، بـدلا من ترجمة العنوان أدبيا بـ«رأســا على عقب» (من دون أن ننكر وجود العبارات الأدبية التي تفيض بها المســـرحية) يجـب ترجمته بـ«بالمقلوب». هذه الكلمة مســتمدة من محتوى المســـرحية التي تسرد وقائع شركة إنتاج أدوات تجميــل أصيبت بالإفلاس بعــد أن أصيبت امرأة بمرض جلدي لدى استعمالها مواد التجميل التي تنتجها الشركة وبالتالي فإن وضع هذه الشركة قد أصبح بالمقلوب.

مثال: تترجم الكلمة الفرنســية Espace أحيانا بكلمة «مكان» بالعربية. وهذا غير صحيح لأنها تعنى في المسرح بالفضاء.

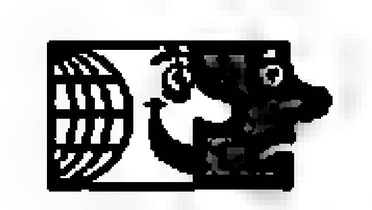
مثال: تترجم عبارة Quel bruit بـ« يا لتلك الضجة» وهي ترجمة أدبية ترفع من مســتوى شعرية النص. لكن على الخشبة يستحسن أن تترجم بـ«يا للضجة» حيث إن الممثل لا يشعر بثقل العبارة الأولى.

مثـــال: تترجم جملة Nous n'avons pas tout à fait les mêmes définitions sur ce point.

«ليس لدينا التعريف ذاته لهذه النقطة» وهي ترجمة أدبية لأن كلمة ذات تعتبر توكيدا معنويا لكلمة التعريف. الأحرى ترجمة الجملة بطريقة تســهل قراءتها على الخشبة «ليس لدينا نفس التعريف لهذه النقطة».

لا بد مــن توافر مواصفات بعينها فيمن يقوم بالترجمة المســـرحية، إذ

(١) Michel Vinaver، A la Renverse، Ed. L'Arche، Théâtre complet ،٤ ،Paris، ٢٠٠٢.



لا تكفـي معرفته باللغة الأصلية للنص معرفة أكاديمية، بل تلزمه ممارسة واعية متفهمة لمدلولات الألفاظ في تلك اللغة، مع دراسة دقيقة للزمان والمكان والخلفيات الاجتماعية والنفسية التي كتب فيها النص. وأيضا دراسة لغوية دقيقة لمدلولات الألفاظ، في اللغة التي يترجم إليها. إذ إن للمسرح لغته الخاصة، فيها تناسق شديد بين اللفظ مع غيره من الألفاظ، وبين اللفظ وإيقاعه الدرامي، مع إدراك لفنون البيان والبديع في اللغتين. يقول جان فيلار: «النصوص المسرحية الجيدة تحافظ على إيقاع معين. عموما يصعب على المترجم إيجاد هذا الإيقاع. شخصيا أحبذ النص الذي ينطوي على نفس واحد. وللأسف معظم النصوص المترجمة لا تتنفس»[1].

في هذا الإطار يفضل أن يكون مترجم المسرح «دراماتورج» يتقن اللغة الأجنبية التي يترجم منها ويفضل أن يقوم بهذا العمل مع مخرج العرض الذي يمكن أن يقدم له الإيضاحات اللازمة المتعلقة بخروج ودخول الشخصيات على الخشبة وطريقة كلامها وبالتالي فإن هذه التفاصيل تقتضي لغة مسرحية تتناسب مع لعبة الممثل.

على مترجم المسرح «الدراماتورج» التعامل مع النص بنظرة فنية عصرية، فيعيد تشكيلة البناء الدرامي بحس متفرد، وإعادة صياغة الحوار، مع اختصار فني بليغ للحوارات المطولة، التي لم يعد للجمهور اليوم طاقة على سماعها، أو الإصغاء لها، مع مراعاة إمكانية الممثلين في التعامل مع لغة ميسرة متداولة، مع إعادة ترتيب الأحداث، والمشاهد، والنهاية، حتى يحدث إيقاعا حيويا من الناحية الفنية، كل ذلك من دون الإخلال بأمانة المترجم في التعامل مع النص.

(١) جان فيلار، «حول التقاليد المسرحية»، دار لارش، باريس، ١٩٥٥.



يجب على المترجم أن يضع نصب عينيه استخدام لغة تجري على لسان الناس، ألفوها، وأنسوا إليها، وغير مجهدة في محاولة تتبع مغزاها، وذلك من خلال حوار يتسم بالرشاقة اللفظية، مع مواءمة الألفاظ للسياق العام، وللإيقاع الدرامي النابض بالفن، والتركيبة الشخصية، وهذا الأمر لا يتم إلا من قبل شخص يتوافر لديه الحس الدرامي، والمعرفة بأحوال الحركة المسرحية، وظروف الإنتاج. بتوافر هذه الشروط تتحقق له المصداقية الدرامية من خلال رؤية متكاملة للنص من حيث مفرداته، مع الاهتمام الفني لإبراز مفهوم النص وعناصره الأساسية.

الترجمة فن قائم بذاته، يغذي المسرح بروائع الإبداع العالمي، وهي ترجمة تفسيرية درامية، تفسر النص، وتعيد صياغته، يقوم بها خاصة ممن لهم الحسّ الدرامي مع معرفة دقيقة باللغتين، ولا بد للمترجم أيضا من معرفة بفن التمثيل المسرحي، مدركا أنه يؤدّي رسالة سامية في تفاعل الحضارات، وحوارها الدائم، يختار مفرداته بعناية، ويوظف أنسب أشكال اللغة سواء أكانت فصحى أم عامية ويترجم إليها. وهكذا لا بد من تكامل عناصر الترجمة المسرحية بعينها حتى تحقق هدفها المنشود بعيدا عن النقل الحرفي.

يقدم بعض المترجمين المسرحيين ترجمات تلخيصية لا تتناسب مع روح النص فهم يغيرون في تركيب الجمل والكلمات التي ينقلونها إلى اللغة لأخرى وذلك وفقا لمقتضيات القافية والوزن. وبالتالي فإن الحوار المسرحي يبدو غير متوازن وبعيدا عن المضمون الأصلي وروح النص، الذي قصده الكاتب بتركيبات حواراته. وفي هذا السياق إن استخدام الألفاظ الطنانة يراد به التأثير في المتلقي وتقديم نص مترجم يهتم بالصيغة الشكلية أكثر مما يحافظ على المستوى اللغوي والأداء المسرحي للممثلين على الخشبة.

هذه الترجمة لا ترقى إلى مستوى الإبداع الذي يحرص الكاتب على سبكه وبالنتيجة فإن رموز العمل الدرامي تضيع ويتلاشى البعد الجمالي الذي يحتضنه النص الأصلي.

فترجمة النص المسرحي يجب أن تراعي نقل الأحاسيس والمشاعر من دون إرهاق النص بالعبارات الرنانة الغريبة عن ماهية وطبيعة العمل بحيث إن الممثلين سيضطرون في نهاية الأمر للتكيف مع النص المترجم وفقا لما يقدمه المترجم أي التمثيل بأصوات مستعارة متشنجة تقيد الحوار. فعندما لا يشعر الممثل بروح النص إنه سيعتمد على قدراته الشخصية وخبرته في التعامل مع النصوص الأجنبية لإيصالها للجمهور. هذا الأمر قد لا يتم في غالب الأحيان فعندما لا يسمع الجمهور النص بشكل واضح وعندما لا تصل له عبارات واضحة نتيجة عملية الترجمة الحرفية فإن مسألة التواصل بينه وبين الممثل ستفقد أهم مرتكزاتها وبالتالي لا يحدث التفاعل المرجو منه الذي يعتبر من أهم غاية من غايات العمل المسرحي.

إن الترجمة المسرحية تقودنا للتفكير على طبيعة النص وماهية العمل المسرحي وكيفية إعداد النص لتحويله إلى عرض وبالتالي أهمية إلقاء الكلمات على الخشبة وتلقيها من قبل الجمهور. هذا التلقي لن يتكامل إلا عند وجود نص متماسك البنيان. يجب إعطاء الأولوية لترجمة الدلالة الحركية للنص المسرحي قبل بعده الأدبي بحيث يتكيف مع ظروف العرض على الخشبة حين يؤديه الممثلون أمام الجمهور. على المترجم أن ينقل للمخرج لغة العرض التي يمكنه التعامل معها أثناء إخراجه للنص. فحركات وتوضعات الشخصيات التي تصفها الإيضاحات النصية تمثل جزءا لا يتجزأ من النص المسرحي وإن فهم هذه الإيضاحات يسهل عملية الترجمة ويعطي للنص المسرحي دينامية حركية تجعله أقرب للنص الأصلي. على المترجم

أن ينقل لنا اللغة الشفهية والحركية التي ينبض بها النص وبذلك يكون قادرا علــى حمل روح النص من لغة إلى أخرى محافظــا على الكيمياء التي كتب فيها. إن الترجمة خيانة لكنها خيانة جميلة.

أمثلة عن عروض مسرحية قصيرة

١ - «صلاة من أجل بتول»

مسرحية للكاتب الأميركي ويليام فولكنر

إخراج جاك لاسال

لاقت مســـرحية «صلاة من أجل بتول» حضـــورا مميزا في بعض المدن الفرنســـية حيث قدم المخرج جاك لاســـال رؤية إخراجيةً لهذه المسرحية التي كتبها الكاتب الأمريكي فولكنر عام ١٩٥١ وأعدها بالفرنســـية الكاتب الفرنسي ألبير كامو عام ١٩٥٧. إن هذا التبادل الثقافي بين هذين الأخيرين يبرهن على ســـمّو الأديبيـــن العملاقين فولكنر وكامو وعلـــى البعد العالمي للمواضيع الإنســـانية التي تخص البشر أينما وجدوا. في مكان ليس ببعيد عن مســـرح الأتينيه قام الأديب الفرنسي ألبير كامو بعرض مسرحيته للمرة الأولى والتي أشـــرف على إخراجها شـــخصيا في مســـرح ماتوران مارسيل هيـــرراد. كان ذلك في العشـــرين من أيلول عام ١٩٥٧ مـــع الممثلة كاترين سيللر. لاقت المسرحية آنذاك نجاحا كبيرا حتى بلغت عدد العروض قرابة ستمائة عرض أغلبها في الأقاليم الفرنسية المختلفة وفي أفريقيا.

تجتمـــع فـــي هـــذا العمل المســـرحي المشـــوق للغايـــة إثـــارة الرواية البوليســـية وعظمـــة التراجيديـــا الإغريقية علـــى حد ســـواء. ولا يمكننا فهـــم قصة هذه المســـرحية مـــن دون أن نرجع إلى روايـــة فولكنر «المكان

المقــدس» التي كتبها عــام ١٩٥١. وتدور أحداث هــذه الرواية حول قصة الفتــاة تامبل دارك، وهـي شــابة تتحدر من عائلة جيــدة، فبعد أن تعرضت تامبل إلى حادث ســيارة كان يقودها عشــيقها غوان المدمن على الكحول، وجــدت لهــا ملجأ عنــد عائلة أخــرى البوتليفيــرز، وهي عائلة مشــهورة بجســارتها وســمعتها الحســنة. وهناك اختطفت تامبل ثم تم ســجنها من قبــل أحد اللصوص بوبــاي في بيت معــزول تماما عن العالــم الخارجي. في مســرحية «صلاة من أجل بتول» نجد تامبل، بعد أن عانت من السجن، متزوجــة من غوان الذي كان مســؤولا عن الفضيحة التــي ألمت بها. يرفع الســتار على مشهد إدانة الخادمة السوداء نانســي مانيفو التي كانت تربي الطفلــة حيث إنها اتهمــت بقتل هذه الأخيرة. لكن، وفي اليوم الذي ســبق تنفيذ الحكم، ذهبت تامبل، مدفوعة بنصائح محامي الخادمة السيد غافان، إلــى حاكم المدينة كي تلتمس العفــو لها. ومع أنها اعترفت بالحقيقة كاملة وأنها أهملــت طفلتها عندما خرجت مع زوجها تاركــة إياها وحيدة فماتت الطفلة فــي البيت، فإن ذلك لم يمنع من إدانــة الخادمة التي كانت ضحية بريئة لكذب تلك المرأة وزوجها. أما الخادمة التي كانت على يقين أن عقوبة الموت ظالمة كانت تأمل بذلك الموت الخلاص الروحي لنفسها والتطهر من كل الذنوب التي فعلتها في حياتها.

تركز هذه المسرحية على القمع الأخلاقي والعنصري اللذين كانا يسودان في أميركا في بداية القرن العشــرين، وذلك بإضافة بعد رمزي للتراجيديا الإغريقية. يحاول جاك لاســال في رؤيته الإخراجيــة هذه أن يعطي للعبة الممثل منظورا جديدا يعتمد على تقنية الازدواج على المسرح. وهكذا فعلى الخشبة المنارة بإضاءة خفيفة خادعة للبصر، والتي تشكل مرآة كبيرة أحد جدرانها، يؤدي أبطال المســرحية أدوارهم فيقتربون ويبتعدون عن مقدمة



المسرح وكأنهم أطياف سينمائية تتحرك بحركة بطيئة مثقلة بشعور الذنب تجاه الجريمة الذي يهيمن على روح العرض.

تكتشف المشـاهد في هذه المسرحية أحداث اليوم الأخير الذي يسبق حكم الإعدام بحـق الخادمة، كما تبوح تامبل بالسـر المكتوم الذي يلاحق ضميرها ويكبلها بشـعور الذنب والألم. وفي هذا الصـدد تبدو المواضيع التي يطرحها فولكنر واضحة في المسـرحية: كالشعور بالذنب وتأثير الألم والرغبـة في التطهير والتخلص من الذنـوب. كان ألبير كامو قد ذكر تأثير التراجيديا الإغريقية في هذه المسـرحية، فالشخصيات الفولكنرية عليها أن تعيـش مع تلك الخطيئة الأصلية وأن تقبل بقدرها وهنا تبرز شـخصية الخادمة السـوداء نانسـي، التي كانت عاهرة في شـبابها، فهي تمثل إرادة التطهير عبر قبول العقاب حيث إنها قبلت الموت كي تنقذ سيدتها البيضاء. ورغـم الأعذار التي كانت تتـذرع بها تامبل، لم يتمكن أحـد، حتى زوجها، من منعها في التدخل لدى الحاكم لإنقاذ الخادمة نانسـي مانيفو ولالتماس الرحمة من أجلها ولتخفيف العقوبة عنها. دون جدوى!

إن إعـداد «صلاة مـن أجل بتول» لا يختلف كثيرا عـن إعداد تراجيديا إغريقية حيث إن الخطيئة والقدر هما الموضوعان الرئيسـيان اللذان تدور حولهمـا أحداث المسـرحية. ويمكننا أن نجد نقاطا مشـتركة بين فولكنر وألبير كامو له، فالاثنان أديبان كبيران يبجلان الحب والمرأة لكنهما يبتعدان في نقطة أساسـية وهي المشـاعر الدينية. ففي المقدمة التي كتبها كامو لإعداد المسرحية، نراه يشـرح الأسباب التي دفعته لتغيير المشهد الأخير والـذي تفصح فيه الخادمة السـوداء نانسـي عن إيمانها القـوي وتعلقها بالمسـيح. ولكنه لم يستطع أن يغير صورة القداسـة التي أعطاها فولكنر للخادمة السـوداء. تقول الممثلة ماري جوزي كروز أن اختيارها لتأدية دور

بطلة المســرحية تامبل يحمل الدور عبئا خاصا يتمثل بالشعور الذنب تجاه مجتمــع الخطيئة التي يمكن أن يذهب ضحيته أبرياء تماما كحالة الخادمة في المســرحية، إضافة إلى أنها مسؤولية مهنية وفنية عالية وتكريس كامل لمملكة المســرح باعتبار أن العمل يحمل توقيــع الكاتبين الكبيرين فولكنر وكامو.

بعد أن قدم المخرج جاك لاســال مسرحية «مدرســة النساء» لـ موليير عام ٢٠٠١، عرض عليه مســرح الأتينيه إخراج «صلاة من أجل بتول»، هذا العمــل الذي يحتاج جهــدا كبيرا خصوصا وأن المســرحية كانت قد كتبت مرتين، مرة بقلــم فولكنر في صيغة أولية، والثانية على يد ألبير كامو وهي صيغة معدة للعرض. وهذان الكاتبان كانا قد أذكيا ذاكرة جاك لاسال الذي يعبر عن ســعادته العارمة كونه احتفى بهما في وقت واحد. جاك لاسال هو أحد أهم المخرجين المعاصرين في فرنســا، أســس أســتديو المسرح في فيتري عام ١٩٦٧ وعمل فيه طوال خمسة عشر عاما حيث قام بإخراج كثير من النصوص الكلاســيكية لـ موليير وماريفــو وغولدوني، إلى أن اتجه إلى إخراج النصوص المعاصرة لأمثال ميشــيل فينافيــر، كروتز، كونديرا. كما كتب مسرحيات عدة مثل: «زوج من أجل الشتاء»، «بطاقة بحث».

٢- «أحدهم سيأتي» للكاتب النرويجي جون فوس

عرضت مســرحية «أحدهم ســيأتي» في مهرجان أفينيون المســرحي ٢٠٠٦ حيــث قدم المخرج اللبناني نبيل الأظــن رؤية إخراجية جديدة لهذه المسرحية التي كتبها الكاتب النرويجي جون فوس عام ١٩٩٦.

تقدم لنا المسرحية موقفا بين رجل وامرأة فهما اشتريا منزلا على جزيرة نائيــة معزولة عن العالم الخارجي. وهمــا الآن لوحدهما « أحدهما مقابل



الآخــر» كما يقول الزوج. وفجأة ينتاب المرأة إحســـاس غريب بأن أحدا ما ســـوف يأتي فتبدأ الحديث عن ذلك الأمر وكأنه أكيد وقريب فتتساءل أمام الرجــل: ماذا لو أتى أحدهم؟ بدأت تلك الفكرة تشــغل بال الاثنين فيحاول الرجل مرارا تطمينها مذكــرا إياها بأنهما بعيدان عن الآخرين وأن لا أحد يعرفهمــا في تلك الجزيرة البعيدة والنائية. وفعلا يأتي شــخص غريب إلى المنزل، إنه الجار القريب منهم وابن مالك ذلك البيت الذي اشتراه الاثنان. يبدأ ذلك الشــخص بالتدخــل في حياتهما الهادئــة وبالتعرف عليهما رغم امتعــاض الرجل وحذر المرأة. تدور أحداث المســرحية في نفس المكان: المنزل الجديد الذي اشــتراه الاثنان ليرتاحوا فيه بعيدا عن ضوضاء العالم وصخبه. لذلك المنزل أهمية بالغة في المسرحية خصوصا أنه حاضر بقوة في حديث الزوجين ويبدو لأنه مازال مسكونا من قبل مالكيه القدامى.

يمثل قدوم الرجل الثالث كالحدث الذي يقلب صفاء ذلك المشهد الساكن بين الزوجين ويدل على هشاشتهما تجاه العالم الخارجي. فمنذ ظهوره يبدأ الرجل باتهام المرأة خصوصا عن سبب تساؤلها إذا كان أحد ما سوف يأتي. يحاول الكاتب جون فوس في هذه المســرحية أن يقدم شكلا دراميا جديدا عبر الكتابة الدقيقة التي تنقل موقف بين اثنين يشغلهما وجود ما في مكان ما في هذا العالم. فالمســرحية تفيض بالشعرية العالية والإيقاع الموسيقي الذي يميز الكلمات والجمل المتكررة. الدراما في هذه المســرحية ليســت علــى مســتوى الحدث بل هي محمولــة باللغة التي تعلن قدوم شــخص ما وعندما يأتي ذلك الشــخص يصبح الأمر واقعا وكأن التفكير بشيء مجهول والحديث عنه يؤدي إلى حضوره بعد وقت قصير. وهكذا فإن الشــخصيات تبدو وكأنها أطياف خفيفة الظل على الخشــبة في مكان محدد أي مرتبط بزمــن ما فالزمن هو الحاضر المطلق الــذي يمكن أن يعيش فيه أي اثنين.



اعتمد المخرج على الخشبة العارية من أي ديكور وقد استخدم الظل في بعض المشاهد ليؤكد عزلة هذين الاثنين.

يقول المخرج نبيل الأظن في مقابلة أجريناها معه حول العرض: «فكرة المسرحية في المشهد الأول عندما يخرج الاثنان من الظل ويأتيان باتجاه الجمهور. البيت هو الجمهور والبحر هو الجمهور وهما ينظران باتجاهه. هناك شيء مهم في هذا العرض هو أن هذا النص مملوء بالموسيقى وهو مكتوب ليمثل في الحاضر وليس في الماضي لذلك لا يوجد هناك حرية كاملة في الإخراج. المكان هو مكان ميتافيزيقي تمثل فيه الشخصيات أدوارها. أما عن الشخص الثالث فهو يمثل الواقع باعتبار أن له علاقة بالبيت وبالماضي وبالنقود. هذا لا يعني أن الاثنين ليسا واقعيين، لكنهما معزولان عن الآخرين في الجنة التي تصوراها، إنهما تماما كآدم وحواء. الشخص الثالث هو خيال الاثنين، فالمرأة تخيلت أنه سيأتي فأتى. المسرحية تدور بين الخيال والواقع وهي تمثل الكائن الإنساني في عزلته وآماله وأوهامه. أما عن الإيقاع فقد قلت للممثلين بتأدية أدواره ببطء وكأنهما يسيران في مكان خال من الجاذبية».

المخرج نبيل الأظن: من مواليد مدينة بيروت حيث تخرج في معهد الدراسات السياسية في جامعة سان جوزيف. استقر في باريس منذ العام ١٩٧٨ حيث بدأ مشواره مع المسرح وحصل على إجازة في الدراسات المسرحية من جامعة باريس الثالثة السوربون الجديدة. وقد بدأ تجربته الإخراجية منذ ذلك الحين فأخرج نصوصا باللغة الفرنسية لكتاب كثر مثل هارولد بينتر، ماريفو، تينسي وليامز. في عام ١٩٨٦ أسس فرقة «البركة» وأخذ على عاتقه إخراج نصوص لكتاب أوروبيين. معاصرين مثل: كلير بيشيه فأخرج مسرحيتها «مساء الجنرال»، كارول فريشيت «طوق هيلين»،



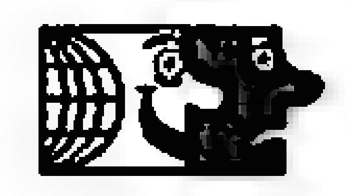
دانيال دانيس «جسر الحجارة وجلد الصور»، إينزو كورمان «برلين: راقصك هو الموت». أخرج مسـرحيات مترجمة للغة العربية مثل: «ثعلب الشمال» لـ نويل رونود و«مهاجر بريسـبان» لـ جورج شـحادة الذي قدمها في مهرجان بعلبك الدولي.

الكاتب جون فوس: ولد عام ١٩٥٩ في النرويج، وقد بدأ بكتابة الروايات والقصص والشـعر كما كتب أيضا قصصا للأطفال. كتب للمسرح منذ عام ١٩٩٤ فكانت أول مسرحية «لن نفترق أبدا» الذي كتبها بناء على طلب المخرج النرويجي كاي جونسـون Kai Johnsen. وبعد هذه التجربة المسـرحية، كتب مجموعة مسرحيات منها «الاسم» عام ١٩٩٥، «الطفل» ١٩٩٧، «زيارات» عام ٢٠٠٢ . أول من أخرج مسـرحية «أحدهم سـيأتي» المخرج الفرنسي كلـود ريجي Claude Régy عام ١٩٩٩ في مسـرح الأماندييه في باريس Théâtre des Amandiers وقـد قام هذا المخرج بإعداد روايتين لهذا الكاتب هما ميلانكوليا ١، ميلانكوليا ٢ Mélancolia II، Mélancolia I . حصـل الكاتب على جائزة "إبسـن" للكتابة المسـرحية عام ١٩٩٦ وقد ترجمـت مسـرحياته إلى عدة لغات كما عرضت في عـدة عواصم أوروبية وعالمية.

٣- «الحب المستحيل»

للكاتب أندريه بينيديتو ومن إخراج المخرج اللبناني عصام بو خالد.

عرضت مسـرحية الحب المستحيل للكاتب الفرنسـي أندريه بينيديتو ومن إخراج المخرج اللبناني عصام بو خالد على خشـبة مسـرح "كارم" في مهرجـان أفينيون صيف ٢٠٠٦. أدى الفنـان الإماراتي حبيب غلوم العطار دور الرجـل الذي يتكلم باللغة العربية بينما يقوم ممثل آخر بترجمة مقاطع



من كلامه إلى الفرنسية وذلك حرصا على تقديم المسرحية بالفرنسية للجمهور الفرنسي. أما الممثلة اللبنانية الأصل ريتا عون التي تؤدي دور الفتاة فتتكلم باللغة الفرنسية والعربية وتتوجه بذلك للجمهورين الفرنسي والعربي على حد سواء. تدور أحداث المسرحية حول قصة حب مستحيلة بين فتاة فرنسية من أصل لبناني وشاب عربي من الإمارات حيث إنهما من بيئتين مختلفتين تماما لكن الحب يجمعهما فيتحاور الاثنان حول إمكانية اللقاء وتتويج تلك العلاقة الجميلة بالزواج. يبقى ذلك الحب على صعيد الحوار ويقتنع الاثنان بأن قدرهما مختلف رغم الرغبة القوية لكليهما في العيش تحت سقف واحد.

أجمل ما يميز تلك المسرحية هو ذلك اللقاء بين الرجل الشرقي والمرأة الغربية من أصل شرقي، فهي تعبر عن لقاء بين حضارتين إحداهما شرقية والأخرى غربية وكل ما ينتج عن ذلك من تقابل للمفاهيم والأفكار التي تميز كل واحدة. فالشاب لا يكف بالحديث عن مجتمعه وعاداته خصوصا وأنه ينحدر من أسرة محافظة للأهل دور كبير فيها، وهذا ما تذكر به الممثلة الإماراتية أشواق التي تؤدي دور الأم. ففي أحد المشاهد تقابل الأم الفتاة وتدافع بقوة عن ولدها، فهي تعتبر أن ذلك الحب هو ضرب من ضروب المستحيل. يبدو جليا في حديث الأم أنه ليس من السهل أن على المجتمع الشرقي الذي يفخر بعاداته وتقاليده أن يتقبل زواج ابنها من فتاة أجنبية. ولما كان الحب هو موضوع هذه المسرحية فهو يأخذ صبغة عالمية لا يحدده مكان وزمان حيث أن هذا اللقاء بين الرجل و المرأة يمكن أن يتم بين أي اثنين من ثقافتين مختلفتين.

عن أهمية اللقاء والتواصل بين الشعوب يقول الممثل حبيب غلوم العطار: «إن المسرحية تجمع ذلك المثلث الثقافي بين الإمارات ولبنان

وفرنسا، إننا نتكلم عن حوار الحضارات الذي نفتقده في الوقت الحالي. من وجهة نظري السلوك الإنساني واحد في كل مكان فالمسرحية تعرض موقفا مهما من هذا السلوك المتمثل في اللقاء بين شاب وشابة يتحابان رغم اختلاف ثقافتيهما وبالتالي فنحن نكتشف البعد الإنساني لديهما. حوار الثقافات بين العربي والفرنسية في هذا العرض يتمثل في هذا اللقاء لأن الناس ترتبط ببعضها عن طريق المشاعر. المسرح الحقيقي يناقش الهم الإنساني الواحد الذي يجمع البشر وكما رأيت معي في المظاهرة التي نظمت منذ يومين في أفينيون لدعم لبنان، رأينا كيف يتظاهر الفرنسيون ويشعرون بآلام الشعب اللبناني. التواصل مهم جدا بين الشعوب والمسرح هو أهم وسائل هذا التواصل مع ثقافات الشعوب الأخرى، وهنا تكمن أهمية هذه المسرحية».

٤- مسرحية «غرف»

للكاتب الفرنسي فيليب مينيانا، إخراج كارولين فايس.

عرضت هذه المسرحية في مهرجان أفينيون صيف ٢٠٠٦ من إخراج كارولين فايس. سبق وأن قدمت المسرحية في مهرجانات عديدة في عدة مدن فرنسية مثل باريس، روان، أورياك، حيث تحاول الفرقة أن تجد حضورا لها في أحد أهم المهرجانات الفرنسية والأوروبية. يتركز عمل فرقة "تيسام" على التجريب الذي يتجلى بكثرة الحلول الإخراجية الجديدة للمسرحية وهذا الأمر نلمسه عبر استعمال الأقنعة وإدخال مقطوعات موسيقية متنوعة الإيقاع بين فواصل العرض.

يستلهم الكاتب فيليب مينيانا نص "غرف" من وقائع الحياة اليومية حيث



إن كتابتــه تحاكي الواقــع وتعلق عليه وهو بذلك يحملها رســالة اجتماعية تلتزم بإيصال كلام النســاء إلى المجتمع. لا تتقيد تلك النســاء بنمط معين من الكلام فاللغة التي يتكلمنها بسـيطة وخالية من التعابير اللغوية الجاهزة فهن يتكلمن عن أشـياء لا تخطر على بال الجمهــور ومن هنا فإننا نتفاجأ دائما بما يمكن أن يقلنه بين الجملة والأخرى. تقف تلك النسوة على هامش المجتمــع أو بالأحرى على مســافة منه فنراهن يتكلمن عن أشـياء غريبة ومألوفة في نفس الوقت. وهكذا فإن تلك الشـخصيات النســائية تبدو في حالة من الاعتراف المســتمر فالعرض يندرج في مسرح الكلام الذي يخلو من أي حدث بل إن الحدث الوحيد في هذه المسرحية هو الكلام.

في هذه المســرحية نرى ســت نساء يظهرن على الخشــبة الواحدة تلو الأخــرى وتروي كل منهن قصصا من حياتهــا اليومية والخاصة حيث إنهن يعشن في مدينة سوشو الفرنسية والتي توصف بجوها الصناعي. في مدينة سوشــو الصناعية تلتقي أقدار تلك النســاء الست اللواتي يبحن باعترافات لمواقف من الشك والألم والحب في حياتهن التي تأخذ منحى مختلفا حيث إنهن يعملن في مصنع السيارات بيجو. ومن هنا فإن مونولوج كل واحدة منهن هو مزيج من مشــاهد الحياة الخاصة والمهنيــة بكل ما تحوي من تفاصيل قد لا نسمعها في أغلب الأحيان. تتوالى المونولوجات بشكل سريع فالنساء يتكلمن ويتكلمن من دون توقف، المهم أن يتكلمن على الخشــبة ويفرغن ما لديهن من كلام إلى الجمهور حتى لو كان ذلك الكلام غير مترابط في بعض المواضع. وهنا فإن الكاتب يسمعنا آهات وتعابير حميمية جدا لتلك النساء العاملات اللواتي يجتحن الخشــبة لمدة ساعة من الزمن ويحدثن الجمهور عــن كل ما يخطر ببالهن من بقايــا ذكريات وقصص قديمة مازلن يحتفظن بها والتي لا تخلو من روح الدعابة في مواضع كثيرة من العرض.



يبدو الكلام في هذه المسرحية كطوافة نجاة تستخدمها الشخصيات لتخرج ما بداخلها من أفكار وهواجس تطلعنا على جوانب إنسانية كثيرة من حياة تلك النسوة التي فقدت أشياء كثيرة أمام الاجتياح المرعب للمدينة. في هذه المونولوجات نسمع شهادات نسوة من الطبقة العاملة العادية التي لا نحس بوجودها في المجتمع. يعتبر المونولوج أحد أهم الأشكال المسرحية القادرة على إيصال الأصوات الداخلية للشخصيات والتي من خلاله نعرف ما يدور في داخلها بشكل متسلسل وغير مرتبط بقيود يفرضها وجود شخصيات أخرى وما ينتج عن ذلك الوجود من مواقف أخرى.

تقول الممثلة ميلاني ديسباخ عن العرض: «يقدم لنا هذا النص جوانب كثيرة عن سيكولوجيا الشخصية وهو ينطلق من الواقع ليصل إلى مستوى عال من الشعرية التي نلمسها عن طريق موسيقى النص. أما عن نشوء النص فقد قام الكاتب فيليب مينيانا بالاستماع لشهادات نساء كثر في مدينة سوشو في عام ١٩٨٧ وقام بتسجيل تلك الشهادات وبعدئذ أعاد كتابة النص بشكل مسرحي مع بعض من الإضافات. فيما يتعلق باللعبة فإن وجود القناع يضعنا أمام بعد آخر للشخصية التي نتعرف عليها تباعا عبر حديثها عن نفسها، هذا القناع يخرج النساء إلى آفاق أخرى ولا يحددها بمجتمع معين فاللواتي يتكلمن هن نساء يمكن أن يكن في مدينة سوشو وفي مدينة أخرى أيضا ».

إن فكرة هذا النص تخرج من الواقع ومن شهادات حية تسجل الكلام اليومي لبعض النسوة ومن هنا فإن أحد أهم ما يميز هذا النص هو قدرته على تصوير مقطع من كلام يومي ذي إيقاع سريع وعفوي.

يطرح الكاتب أفكارا كثيرة من خلال هذه المسرحية تتجسد أغلبها



فــي الرغبة في نقل تفاصيــل الحياة اليومية إلى الخشــبة وإعطاء الكلام لشخصيات تعيش حالات إنسانية تســتحق الاهتمام في خضم ذلك الزخم المدني الصاخب. ومن هنا فإن الحاجة للكلام ملحة في المجتمع الميكانيكي الذي يباعد الناس ولا يدع لهم الوقت لســماع بعضهم البعض. يقول الكاتب فيليب مينيانا في معرض حديثه عن هذه المسرحية: «بالنسبة لي، المسرح هو عبارة عن الكلام الذي يدوي ويحدث ضجة في هذا العالم».

الكاتــب فيليب مينايا: بــدأ الكاتب فيليــب مينايا كتابة المســرح منذ السنوات السبعين من القرن الماضي، ومارس في نفس الوقت مهنة التمثيل وإدارة ورشــات عمل مسرحية حول المســرح الفرنسي المعاصر. وله حتى الآن قرابة ثلاثون مســرحية نشــر معظمها في دار نشر أكت سود، تياترال، ومنشــورات المســرح المفتوح في باريس. خلال هذه السنوات الطويلة من العمل المسرحي قام العديد من المخرجين المسرحيين بإعداد مسرحياته أمثال: روبير كانتاريللا، كارلوس فيتتغ، ألان فرانســون. وكما أذيعت بعض مســرحياته في إذاعة فرنســا الثقافية «فرانس كولتير». ومن آخر أعماله المســرحية نذكر: دراما قصيــرة (١٩٩٦)، «مســاكن» (٢٠٠٠)، «الممر» (٢٠٠٤).



٥- «صمت الشيوعيين»

كتابة وإخراج جان بيرر فانسان

عرضت مســرحية «صمت الشيوعيين» في مسرح شامفلوري في مدينة أفينيون ضمن فعاليات مهرجان أفينيون المســرحي ٢٠٠٦. اقتبس المخرج الفرنســي جان بيير فانســان عرضه من ســبع مراســلات تمت في العام ٢٠٠٢ بيــن ثلاثة ثوار إيطاليــن ينتمون إلى الحزب الشــيوعي الإيطالي. يتســاءل المناضلون الثلاثة حول التزامهم في الحياة السياســية منذ نهاية الحرب العالمية الثانية وضرورة المســاهمة في تغيير المجتمع. وهنا فإنهم يســتعرضون بعض تفاصيل حياتهم التي كرســوها لرفض الظلم وينقدون صمت الشيوعيين تجاه المواقف الستالينية. هذه التساؤلات تقودهم للتفكير بأســس جديدة للعمل الجماعي القائم على المسؤولية المشتركة بين أفراد المجتمع كافة وللبحث عن خطاب حزبي متزن بعيد عن الشــعارات الرنانة. تتسم اعترافاتهم بصراحة واضحة حول الأخطاء التي ارتكبوها في الماضي فالشــخصيات ليســوا أبطالا وإنما أعضاء في الحزب وهكذا فهم يعيدون طرح كل تفاصيل الحياة السياسية الإشكالية التي عصفت بهم.

التقنيات التي يعتمدها المخرج في المسرحية بسيطة للغاية فنرى على الخشبة طاولة كبيرة وثلاثة كراسي يتوضع عليها الممثلون حيث إن الفضاء المســرحي يوحي بقاعة اجتماع خالية من الديكــور فالمخرج يولي أهمية كبيرة لحوار الشــخصيات واعترافاتهم أكثر من أي شيء آخر. ونلاحظ أن الشخصيات الثلاث يمســكون بأوراقهم طوال العرض فيقرؤون منها بعض المقاطع على نحو يؤكد الناحية الوثائقية لتلك المراسلات.

بدأ المخرج جان بيير فانسان (١٩٤٢) نشاطه المسرحي عام ١٩٥٨ في

مسرح لوي لو غراند حيث تتلمذ على يد المخرج الفرنسي المعروف باتريك شـيرو حتى عام ١٩٦٨. ومنذ بداية السبعينيات بدأ مسيرته الإخراجية في المراكز الثقافية إلى أن أسـس مسـرح الأمل خلال الأعوام ١٩٧٢-١٩٧٥. وبعدهـا عيّن مديرا للمسـرح الوطنـي فعمل فيه حتى العـام ١٩٨٣. وبين الأعوام ١٩٨٣-١٩٨٦ عيّن مديرا عاما لمسـرح الكوميدي فرانسيز العريق. عيّن مديرا لمسـرح الأماندييه في باريس بين الأعوام ١٩٩٠-٢٠٠١ وأخرج فيه العديد من العروض المسـرحية. بعد ذلك أسـس فرقة الاستديو الحر التي تقدم عروضا بالتعاون مع مسارح كبيرة في باريس مثل مسرح الأوديون ومسرح الكولين. وهكذا فإن هذا المخرج لا يبدو غريبا عن مهرجان أفينيون فقد قدم فيه ثلاثة عشر عرضا منذ العام ١٩٧١.

٦- «حرية مساواة»

للكاتب برنار بروز وإخراج رود جيلينز.

عرضـت مونودراما[¹] «حرية مسـاواة» من كتابة برنـار بروز وإخراج رود جيلينز ضمن فعاليات مهرجان أفينيون طوال شهر تموز ٢٠٠٦. بدأ العرض على إيقاع الموسيقى الهادئة وما تلبث الخشبة أن تضاء ليظهر الممثل سام جالسـا على كرسي صغيرة يدير ظهره للجمهور وقد سلط عليه ضوء وحيد ثم يلتفت ليقدم نفسـه للجمهور ويبدأ بالحديـث عن حياته كما هي الحال في الواقع.

تطرح هذه المونودراما إشـكالية الهويـة والاندماج في المجتمع الغربي حيـث إن الممثل يذكر فـي مواضع عديدة من حديثـه أن أصوله المغربية تجعله يطرح جملة من الأسـئلة فهو مغربي بربـري ولد في بلجيكا وبذلك

فهو ينتمي للجيل الثاني من المهاجرين وهو يحمل معه هموم وقضايا عائلته التـي لا يمكنـه الانفكاك عنها. فهو لا يكف عـن مقارنة الحياة بين ضفتي المتوسط وكل المفارقات التي تنتج بينهما فهو يعيش في الغرب لكن والديه ربيـاه على أصول الحياة المغربيـة تماما كما هي الحال في المغرب. تأخذ العلاقـة بين الابن والأب حيزا كبيرا من العـرض فهو يتعرض لكل جوانب التربية الملتزمة التي ينشئ عليها الشباب في المجتمعات العربية المحافظة التـي تلعب فيها الأم دورا كبيرة في ترسـيخ العادات والتقاليد التي لا يقبل الأب في مناقشتها.

لا يقتصـر النص على حياته الشـخصية بـل يتعداه لينقـد الكثير من الجوانب الإشكالية في الغرب لا سيما في نظرته للعرب فيتعرض في حديثه إلى السياسـات التعسفية التي تمارسـها الولايات المتحدة الأميركية التي لا تحترم حقوق الإنسـان وتشـن حروبا غير شرعية باسـم الديموقراطية والحرية.

تبدو هذه المونودراما كدعوة مباشـرة لفهم التوزانيـة التي يدعو إليها الممثل والتي تأخذ اسمها من كنيته «توزاني» حيث يدعو إلى حركة إنسانية تعيد صياغة الحياة على أسـس الحرية والعدل والقيم الإنسانية المشتركة لدى جميع الديانات السماوية فهو يعرج على المحرمات والمسموحات لدى كل دين. وهنا فهو يدعو للتعامل مع الأديان بحرية كاملة منطلقا من التجربة الشخصية لكل فرد حيث إن الحياة لا يمكن أن تستمر إلا بالاحترام المتبادل بين الجماعات الدينية المختلفة. فمن العبث إقامة الحروب الدينية القائمة علـى إلغاء الجماعـات المختلفة لبعضها البعض كمـا يحصل في العراق. يتميز العرض بطابعه الفكاهي فالجمهور لا يكف عن الضحك طوال سـاعة ونصف السـاعة الأمر الذي يرد لقدرة الممثل سام توزاني في الحفاظ على



عنصر الإثارة في حديثه. نراه يذرع الخشـبة جيئـة وذهابا مؤديا فيرقص تارة ويركن على كرسـيه تارة أخـرى من دون أن يفقد حيويته المتجددة في الانتقـال من موضوع إلى آخر فهو يبوح بكل مـا تخبئه ذاكرته من تفاصيل عن حياته. يحقق هذا العرض العناصر الأساسـية للمونودراما التي تتجسد بالأداء الجسدي المميز للمثل وبطريقة إلقائه للنص فالمتفرج يقف مذهولا أمام قدرة سـام توزاني على أداء عـدة أدوار عبر تقليد الأصوات المختلفة بطريقة كوميدية تشد المتفرج وتجعله ينتظر تتمة الحكاية.

في نهاية العرض يعلن الممثل أنه سـيبقى الصوت الحر الذي يدافع عن المظلومين وعن اسـتقلالهم في كل مكان في العالم وأنه لن ينسـى الشعب الفلسـطيني والشعب العراقي متذكرا كلام أبيه الذي قال له: "بدأت الأرض من دون الرجال، فلنعمل على ألا تنتهي من دونهم".

٧- «الساس»

للكاتب ميشيل أزاما والمخرج جيرار فوشيه.

عرضت مسـرحية «السـاس» في مهرجان أفينيـون ٢٠٠٦. تقدم هذه المونودراما شـهادات امرأة قضـت فترة من حياتها في السـجن وبعد أن خرجت بدأت تتذكر كل ما حصل لها في مواقف نادرا ما يسـمعها الجمهور فالسـجن ينسـب عموما للرجال. يعتمد المخرج تقنية الخشبة العارية في عرضـه فلا نرى في مونودراما هذه المرأة سـوى القليـل من الديكور مثل كرسـي وبساط إلا أن الإضاءة تلاحق تحركها على الخشبة خالقة فضاءات مختلفة تبعا لتطور حديثها.

تكمـن أهمية هذا العرض في تلك الحساسـية التي يبرزها النص تجاه

قضيــة المرأة فيبدو مؤثرا، صادقا قادرا على الولوج إلى أعماق المشــاهد الذي يتعاطف مع شهادات تلك الممثلة. يفيض النص بشعرية واضحة حيث إن لغته بسيطة خالية من الكلمات الصعبة وهناك حرص واضح من الممثلة بإلقائه بشكل واضح بل إنها تقف عند عبارات معينة سيما تلك التي تشمل معاناة المرأة بشكل يعطي أهمية لتلك المواقف.

يبدو الكلام في هذه المسرحية كطوافة نجاة تستخدمها الممثلة لتخرج ما بداخلها من أفكار وهواجس تطلعنا على جوانب إنســانية كثيرة من حياة تلـك المرأة التي فقدت أشـياء كثيرة أمام الاجتيــاح المرعب للمدينة. في هذا المونولوج نســمع شهادات تلك المرأة من الطبقة العادية التي لا نحس بوجودها في المجتمع. يعتبر المونولوج أحد أهم الأشكال المسرحية القادرة على إيصال الأصوات الداخلية للشخصيات والتي من خلاله نعرف ما يدور في داخلها بشــكل متسلســل غير مرتبط بقيود يفرضها وجود شخصيات أخرى وما ينتج عن ذلك الوجود من مواقف أخرى.

٨- «منشق هذا أمر بديهي»

للكاتب ميشيل فينافير والمخرج نيكول شاربانتييه.

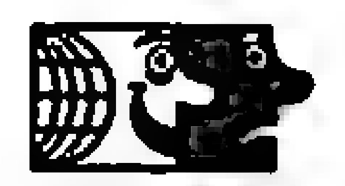
عرضت مسرحية «منشق هذا أمر بديهي» في مهرجان أفينيون المسرحي ٢٠٠٦ من إخراج نيكول شــاربانتييه. تضعنا هذه المسرحية في جو العلاقة التي تجمع الأم هيلين مع ابنها فيليب حيث يسكنان معا ويتحاوران في أمور تخص حياتهم اليوميــة. وهنا فإن فيليب يمضي وقته بالتجرد من المجتمع ومن أمه فهو ينشــق عما حوله سواء بالكلام أو بالتصرفات في حين أن أمه تذكره بالقيم والواجبــات العائلية التي تتحلى بها العائلة عموما والتي يدير



لها ظهره في كل مناسبة.

تتدرج هذه المســرحية في ما يسمى مسرح الغرفة أو المسرح الحميمي الذي يجمع الشخصيات المسرحية في فضاء مغلق وحميمي حيث إن الكاتب ميشــيل فينافير يعرفه بكونه «مسرح فقير ذا إمكانيات بسيطة، مسرح من دون قصــة يلعب فيه الحوار الدور الأكبر ويســتمد الــكلام ديناميكيته من المواقف الصامتة».

يعتمد المخرجان تقنية الدمى بدلا من الشخصيات فعلى خشبة المسرح الصغيرة نرى دميتان تمثلان الأم وابنها يحركهما رجلان حيث يسمع الجمهور حوار الدميتين المسجل في كل لوحة. وهنا فإن المخرجان يوظفان تقنيات الإضاءة للفصل بين اللوحات الاثني عشر.



قائمة المراجع

١- أوغســت ســتريندبرغ، «مسرح العنف والمســرح الصوفي»، ترجمة للفرنســية مارغريت دييل، غاليمار، سلســلة ممارســة المســرح، باريس، ١٩٦٤.

٢- مقال مارتين دو روجما،- «مســرح المهرجات»، في قاموس المسرح الموسوعي لـ ميشيل كورفان، باريس، ٢٠٠٣ (١٩٩٥)، الجزء الأول.

٣- إيزابيــل مارتين، «مســرح المهجانات من الخشــبة إلــى البولفار»، أوكيفورد، فولتير فونديشن، ٢٠٠٢

٤- موليــر، «الأعمــال الكاملــة»، نصوص جمعها موريــس را، باريس، غاليمار، مكتبة البلياد، ١٩٦٥.

٥- دانيل ليندينبرغ «زمن العروض الكبرى»، مقطع المســرحية الغنائية، مجلة المسرح في فرنسا، بإشــراف جاكلين دو جومارون، باريس، دار نشر أرمان كولن، ١٩٨٩.

٦- جان كلود يون، «أوجين ســكريب، صيغة الحرية»، ســانت، منشورات نيزيه، جينلوب، ٢٠٠٠.

٧- أرســطو، فن الشــعر، مأخوذ عن الترجمة الفرنسية لـ روزلين ديبون روك وجان لالو، دار النشر سوي، باريس، عام ١٩٨٠، الفصل السابع.

٨- فرانسيس سارسي، «أربعون عاما من الحياة المسرحية»، مسلسلات درامية، مكتبة القنوات، ١٩٠٠-١٩٠١، المجلد الرابع.

٩- ميلفيل، «حياة ســكريب كما رواها أحد مساعديه»، في مجلة الآداب

الفرنسية، كانون أول – آذار، ١٩١٩.

١٠- إيرنست لوغوفريه، «ستون عاما من الذكريات»، الجزء الثاني، هيتزل، ١٨٨٧، ص. ١٧٥.

١١- دوميك، «من سكريب إلى إبسن»، في حوارات حول المسرح المعاصر، منشورات بول دولابلانت، ١٨٩٣.

١٢- جان بيير ساررازاك، «مسرح الأنا، مسرح العالم»، مجموعة فيلليجياتور، دراسات، منشورات ميديان، روان، ١٩٩٥.

١٣- جان جوليان، «شريحة الحياة»، جريدة لوباريس، ٢٨ تشرين الأول، ١٨٩٢.

١٤- دافيد ليسكو، في مقاله «جان جوليان، نظرية وممارسة المسرح الحي»، مجلة دراسات مسرحية، العدد ١٥، مركز الدراسات المسرحية، لوفين لانوف، ١٩٩٩.

١٥- بيتر زوندي، نظرية الدراما الحديثة، منشورات لاج دوم، سلسلة مسرح البحث، ترجمة عن الألمانية باتريس بافيس، باريس، ١٩٨٣.

١٦- أوغست ستريندبرغ، المسرحية ذات الفصل الواحد، في «إحدى عشرة مسرحية قصيرة، ميونيخ، ١٩١٨.

١٧- أوغست ستريندبرغ، «المسرح القاسي والمسرح الصوفي»، ترجمه للفرنسية مارغريت دييهل، دار غاليمار، سلسلة تطبيق المسرح، ١٩٦٤.

١٨- نويل غيبير، «الساعات القصيرة أو مسرح الساعات الست المسائية»، مقال منشور في مجلة باغاتيل بورليتيرنتيه، نصوص جمعها فيليب بارون وآن مانتيرو، بيزانسون، المنشورات الجامعية في منطقة



فرانك كومتواز، ٢٠٠٠.

١٩- جان بيير سارازاك، «المسرح الحميمي»، أكت سود، سلسلة زمن المسرح، أرل، ١٩٨٩.

٢٠- ستريندبرغ، مقدمة مسرحية «الآنسة جولي».

٢١- جوزيف دانان، «الشكل الدرامي القصير، مخبر الدراما»، منشورات الكوميديا الفرنسية، باريس،١٩٩٧/١٩٩٨ العدد ٢٦.

٢٢- ستريندبرغ، «رسالة لجورج براند»، في كتابه «المسرح القاسي والمسرح الصوفي»، ٢٩ تشرين الثاني ١٨٨٩.

٢٣- جان بيير سارازاك، «ستريندبرغ والمشهد»، في مجلة المسرح الشعبي، العدد ٢٧.

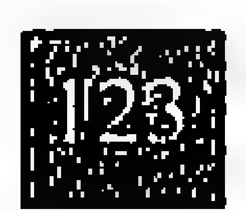
٢٤- ماترلينك، «كنز المتواضعين»، المقطع التاسع «التراجيديا اليومية»، منشورات لابور، بروكسل، ١٩٩٨.

٢٥- بول غورسيك، «اللاحركية في مسرح ماترلينك»، منشورات مؤتمر «الحركة واللاحركة في المسرح»، جامعة بواتييه، ليكورن، ١٧-١٩ آذار، ١٩٩٧.

٢٦- جيوفانا ليستا، «بيانات، وثائق، تصريحات»، لاج دوم، لوزان، ١٩٧٣.

٢٧- جيوفاني ليستا، «أنطولوجيا المسرح المستقبلي الايطالي»، الجزء الأول، لاج دوم، لوزان، ١٩٧٦.

٢٨- سعد الله ونوس، حكاية جوقة التماثيل، مسرحيات أولى، ١٩٦٤،



وزارة الثقافة، دمشق.

٢٩- سعد الله ونوس، الحياة أبدا، دار الآداب، بيروت، ٢٠٠٤.

٣٠- جان فيلار، «حول التقاليد المسرحية»، دار لارش، باريس، ١٩٥٥.

Références bibliographiques

1- ABIRACHED, Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Gallimard, Coll. « Tel «, Paris, 1994.

ADORNO, Todorov, *Théorie esthétique*, Klincksieck, Coll. *Esthétique,* Paris, 1995.

2- ARISTOTE, *Poétique*, texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, édition du Seuil, Paris, 1980.

3- ATRAUD, Antonin, *Le théâtre et son double,* éditions Gallimard, Paris, 1964.

4- BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, dans *Les Œuvres complètes IV, pp. 219-265*, Seuil, Paris, 2002.

5- BECKETT, Samuel, *Dramaticules,* Minuit, Paris, 1980.



6- CORVIN, Michel, « Une écriture plurielle «, in *Le théâtre en France II, de la révolution à nos jours*, sous la direction de Jaqueline DE JOUMARON, Ed. Arman Colin, Paris, 1989.

7- CORVIN, Michel, *Dictionnaire encyclopédique de Théâtre*, Coll. In Extenso, Larousse-Bordas, Paris, 1998.

8- DANAN, Joseph, « formes brèves, le laboratoire du drame «, in *Les Cahiers de la Comédie Française*, N° 26/Hiver 1997-1998, P.O.L. et Comédie Française.

9- ECO, Umberto, *L'œuvre ouvert*, traduit de l'italien par Chantal Roux de Bézieu avec le concours d'André Boucourechliev, Edition du Seuil, 1999.

10- ECO, Umberto, *Lector in Fabula, le rôle du lecteur*, Ed. Grasset et Fasquelle, 1979, Milan, traduction française, Paris, 1985.

11- ESSELIN, Martin, *Théâtre de l'absurde*, éd. Buchet/ Chastel, Paris, 1977, pour la traduction française.

12- FICHET, Roland, « Dispute, première lutte «, in Revue *Les Cahiers de Prospéro*, revue du Centre National des Ecritures du spectacle, n°10, *La forme brève au théâtre*, La Chartreuse, 2000.



13- HEGEL, G.W.F., *Esthétique*, Edition Flammarion, (trad. S. Jankélévitch), Paris, 1979.

14- JULLIEN, Jean, *Le Théâtre Vivant, essai théorique et pratique*, Bibliothèque-Charpentier, Paris, 1892.

15- MONTANDON, Alain, *Les formes brèves*, éd. Hachette, Coll. «Contours littéraires», Paris, 1992.

16- NAUGRETTE, Catherine, *L'esthétique théâtrale*, Edition Nathan, HER, Paris, 2000.

17- PAVIS Patrice, *Le théâtre contemporain, analyse des textes, de Sarraute à Vinaver*, Ed. NATHAN/VUEF, Paris, 2002.

18- PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre,* Armand Colin Paris, 2002.

19- QUEANT, Gilles, *Encyclopédie du théâtre contemporain*, Paris, Les Publications de France, 1975.

20- RICŒUR Paul, *Temps et récit*, Ed. Seuil coll. « Points essais «, Paris, 1984.

RYKNER, Arnaud, *Théâtres du Nouveau Roman*, Corti, 1998.

RYNGAERT, Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre*, BORDAS, Paris, 1991.

21- VINAVER Michel, *ECRITURES DRAMATIQUES*,

Actes Sud, Arles, 2000.

VINAVER, Michel, « Ecrire le quotidien «, in *Théâtre/ Public*, N° 39, Gennevilliers, 1981.

22- ZOLA, Emile, *Le naturalisme au théâtre*, Paris, Edition Fasquelle, 1907.

الاسم الأصلي للمسرحية

«الغرف»

Chambres(1)

de Philippe Minyana

فيليب مينيانا

دار نشر إيديسون تياترال – باريس – ١٩٨٦

ترجمة: د. منتجب صقر

المراجعة: أ. عبود كاسوحة

(١) Philippe Minyana, Chambres, Editions Théâtrales, Paris, ١٩٩٣، première édition [١٩٨٦].





شخصيات المسرحية

Personnages

» الغرفة الأولى: كوس: KOS 1 Chambre

» الغرفة الثانية: اليزابيت Chambre 2 : ELISABETH

» الغرفة الثالثة: أرليت Chambre 3 : ARLETTE

» الغرفة الرابعة: سوزيل SUZELLE : Chambre 4

» الغرفة الخامسة: تيتا Chambre5 : TITA

» الغرفة السادسة: لطيفة Chambre 6 : LATIFA

المسرحية

قُدّمت هذه المســـرحية في مســـرح «تياتر أوفير» Théâtre Ouvert في باريس من إخراج آلان فرانســـون عام ١٩٨٦، بالتعاون مع ميشيل ديديم، جاني كاستالدي، كريستين ميريلو، هيلين سرجير، دومينيك فالاديه.

كوس:

كانت القدمـــان متجمّدتيـــن ومتفجّرتين فلقد قرأت ذلـــك! متجمّدتين ومتفجّرتين رأيت في القاموس أنّ القدم قوامُها الرســـغ والوظيف (مشـــط القدم) والأصابع ومن ثمّ قلت في نفسي إنّ قدمي بوريس فيهما أيضا أوردة وعضـــلات وجلد حينئذ تســـاءلت علامَ عثروا من قدميـــه أي قدما بوريس قدمـــا الفتى بوريس كوس لقد كتبوا ذلك في الجريدة «الفتى بوريس كوس»! علامَ عثروا من بقايا قدمي بوريس؟

على رســـغين أو وظيفين أو بقايا من رسغين وبقايا من وظيفين أو على خليـــط من أصابع القدمين والأوردة وعضـــلات الجلد! قرأت عن وجود دم على الفـــراش وأنّهم وجدوا دما على الفراش والدم مصدره القدمان حينئذ استقللت القطار! قدما بوريس ما عدت أفكّر إلا بذلك بقدمي بوريس لكثرة ما قرأت هاتين القدمين المتجمّدتين والمتفجّرتين للفتى بوريس فقد كتبوا هـــذا في الجريدة «الفتى بوريس كوس». بوريس لم يعد له من وجود لم يعد بوريس الذي قد عرفته جيدا بوريس الذي كنت أصطاد بصحبته الأســـماك الفضية وكأنّ بوريس لم يعد ذا الأســـماك الفضّية قط، بوريس الذي علّمني صيد الأســـماك الفضيـــة، كلا فهو ليس ذا الأســـماك الفضية ولا صاحب



الدراجة النارية من نوع كاوازاكي. استقللت القطار إذن كي أذهب فأرى قدميه! وكأنّ قدميه كانتا في القطار! لم يكن يتذكّره من أحد وكنت أسأل فأقول أتعرفون أين الهنغار الذي كان يعيش فيه بوريس كوس وأطلعهم على المقال في الجريدة، وقد أزعجت جميع الناس هنالك بحكاية بوريس كوس هذا والهنغار فأقول ألا تتذكّرون بوريس كوس فيقولون لي: بوريس كوس، كلا فأعرض عليهم المقال لقد أطلعتهم على المقال مئة وخمسين مرة وأنا أسأل أتعرفون أين الهنغار؟ كانت على صفحة الجريدة صورة لرأس بوريس لا للهنغار، وهكذا فما كانوا يعرفون عن أي هنغار أتحدث فأقول لهم انظروا إلى صورته فيجيبون كلا كلا! كنت من جانبي قد نظرت إلى صورته في الجريدة آلاف المرات صورة «الفتى بوريس كوس» فلم أتعرّف عليه أيضا لم أتعرّف على قدميه ولا على صورته إنّها صورة رجل آخر هزيل وذي لحية بلا سالفين، لحية أُحسِنَ قصّها وتشذيبها، لحية موظف صغيرة، فأين أعثر إذن على صاحبي بوريس كوس وراء تلك اللحية وفي تلك الجريدة ثم قالت لي السيدة بومغارتنر عن ذلك المسكين بوريس إنّه قد نحُف كثيرا أجل لقد كان يحب لحم العجل التي كنتُ أطبخه فأنا أعرف هذا الشيء عن بوريس وقد انخرطت السيدة في البكاء فخطرت على بالي الأسماك الفضية والدراجة النارية من نوع كاوازاكي فبكيت أيضا ثم قلت لها والهنغار؟ فقالت ليتك لا تحدّثني عن الهنغار إيه كلا ذلك الهنغار أن يستسلم المرء للموت في هنغار بوريس بوريس هذا الذي استسلم للموت في هنغار قالت لي إنّ الهنغار يقع بين الكنيسة وأبنية مصانع بيجو بين الكنيسة وبيجو لقد ضحكتُ فقالت لي يضحكك هذا أنت، وواصلت البكاء أما أنا فتوقفت! وفي تلك اللحظة كرهت بوريس هذا بسبب موته الذي يجعلنا نبكي أما هو فقبِل به قَبِل به على ذلك النحو لقد قبِل بموته مستسلما من دون أن يرفع الصوت احتجاجا كرهته

للمرة الأولى ونظرت إلى الخزانة حيث كُتِب اسـم مطعم السيدة بومغارتنر بحـروف كبيرة ثم كُتِب بحروف صغيرة تقديم الفطور وصالة لعب البلياردو كنت إذن في وضع جانبي بالنسـبة للسيدة بومغارتنر التي كانت من ناحيتها وراء صندوق المحاسـبة فقالت لي: أنت أخوه قلت نعم إنّ لنا الأنف الكبير نفسه وكرهت بوريس كوس هذا للمرة الثانية لأنّي أخوه ولأنّه لم يكن يتصل بـي هاتفيا ولم يكن يفكر بي مرة واحدة فحاولت أن أعاود رؤية الأسـماك الفضية والكاوازاكي.

لـم أكـن أرى إلا صورة الجريـدة ..اللحية ورجلا نحيـلا والنص تحت الصـورة: «موظف فـي مصنع بيجو يموت وقد تجمّـدت قدماه!». لم أعد أرى أيضا الأسـماك الفضيـة والدراجة النارية من نـوع كاوازاكي لم أعد أرى شـيئا لم أعد أرى سـوى ذقن السـيدة بومغارتنر وهي تلمع وكانت ما انفكّـت تبكي! حينئذٍ قلت للسـيدة بومغارتنر و«الفنـدق رقم واحد»؟ فقد كتبـوا أيضا أنّ الفنـدق رقم واحد يقوم هنالك قبل الهنغـار فقالت لي إنّه لليوغوسلاف والعرب والعازبين، فقلت لها إنّ الفندق رقم واحد ليس بفندق فقالت كلا هنالك الفندق رقـم١ والفندق رقم٢ والفندق رقم ٣، إلخ. هكذا هي الحال في سوشـو فالفنادق قائمة هنا وهنـاك وهنالك وتدلّ بإصبعها إلى ما وراء شـعرها وبجانب كتفيها وأمامها وتشير بذقنها إلى نقطة أخرى أبعد قليـلا ولم تكن تلك بفنـادق لا نظرت عبر الواجهـة الزجاجية حيث كُتِبت كلمة قاعة بلياردو فلان ورأيت شـوارع وشـوارع... رحت أشرب نبيذ المسـكاديه، شـربت أربع كؤوس متتالية فوبّختني السيدة بومغارتنر فقلت حسنا أنا ذاهب إلى الهنغار فقالت لي افعل ما يروقك وهنا رغبت في البكاء أيضا لأنّي قد شربت أربع كؤوس من المسكاديه وهذا ما جعل رخاوة تصيب سـاقيّ ورأسـي فما كنت أفكر إلا بقدميّ بوريس وبرسغيه ووظيفيه وبدمه



على الفراش وعدت فقرأت كل شـــيء مرة ثانية، قرأت المقال دفعة واحدة للتأكد من أنّي أكرهه والحال أنّي كنت أكرهه. قالت لي السـيدة بومغارتنر امـضِ حتى مفترق الطرق في مدينة ملهـوز وأصعد جادة الجنرال لوكلرك ثمَّ انعطِف تجدِ على اليمين شـوارعَ وشـوارعَ وشوارع كانت تذكر لي أسماء تلك الشوارع ومن بعد الكنيسة والمصنع فالهنغار دفعت باب الهنغار فرأيت قدميه، رأيت قدميّ أخي فرغبت في البكاء مجدّدا تذكّرت عبارات الجريدة التي ذكرت أحد عشـر غيابا غير مبرّرة لبوريس وأنّ هنالك رسائل مسجلة باسـم بوريس وأنّه لم يحضر قطّ لا إلى المصنع ولا إلى الفندق رقم واحد ولا إلى مركز التشـغيل وأنّه توارى عن سـاحة الحركة فنظرت إلى الهنغار وكرهته للمرة الثالثة كان هنالك الفراش وقالت الجريدة إنّ على الفراش دما فاقتربت من الفراش كان هنالك دم فقلت في نفسـي إنّما هذا هو الهنغار. إنّه مسـتودع لأشياء قديمة وقذرة هنالك مستودعات تجتذب الأنظار ملفتة للنظـر أما ذاك فكان مزبلة. كان كما وصفوه في الجريدة مع الفراش والدم والشاحنة الصدئة وعبوات جبنة البقرة الضاحكة الفارغة وبعض المجلات المتعلقـة بـ: «الإلكترونيات التطبيقية» كانوا يقولون إنّ الهنغار قد بقي على حاله كان على حاله. حسـبت أنّ ذلك غير صحيح وأنّي لسـت هنالك حقا وأنّ بوريس ليس بوريـس ذا القدمين بل هو بوريس آخر أكثر ضخامة وبلا لحية يمضي بسـرعة ١٢٠ على دراجته النارية من نوع كاوازاكي وهو يغني: «كـم أحبك كم أحبك... مثل حصان ميت...» . لقد مات فمنذ عشـرة أيام على وجه التقريب صعد إلى المصنع أولا كان يصنع صفائح من الفولاذ في مغاطس خاصة وكان مصابا بالربو فلم يسـتطع أن يهتم بالصفائح بسـبب الربو لقد صعد بلحيته المقصوصة بعناية والمشـذبة تشـذيبا حسـنا كان يكتـب لنا عن ذلك أي عن المغاطس الخاصـة والصفائح وعن الربو وكيف



كان يتسلّق فيتحقق من القطع على المحركات لأنّه قد تسلّق! لم يقل إنّه قد أطلق لحيته! بعد ذلك لم يعد يكتب والتقطت بعض الصور. بكلّ هدوء. كان هنالك قميص رُسِمَ عليه أسدٌ جميل وهنالك جوارب متعفّنة وأعقاب سجائر وكتب بوريس فيان وكنزته الخاصة بالدراجة النارية ومجلات: «الإلكترونيات التطبيقية»! فماذا عن قدميه! كأنّما قدماه معروضتان والوظيفان والأصابع ودم مـــن خليط القدم وكأنّها معروضة هنالـــك وتحتها لصاقة كتب عليها: «قدما بوريس كوس».

التقطـــت صورة للفراش وهنالك آثار دم علـــى جريدة بجانب الفراش الجريدة هي «الايســـت ريبوبليكان» ولكن لم تكن الجريدة كاملة كانت كأنّها أحـــد الملاحق التـــي تجدها في مركز الجرائد أحيانـــا! كان ذلك بعد عيد الميـــلاد تماما وهذا الملحق كان حقا ملحقَ «الايســـت ريبوبليكان» ومكتوبٌ عليه «إيســـت ريبوبليكان» ملحق إعلاني عن هدايا عيد الميلاد وكان هنالك دم تحديدا فوق صورة شاحنة من البلاستيك سعرها ٢٢٠ فرنكا إنّها شاحنة صغيرة عليها دم من القدمين وعندها نظرت إلى صورة الشـــاحنة وسعرها ٢٢٠ فرنكا وإلى صور الألعاب الأخرى في الملحق الإعلاني الخاص بهدايا عيد الميلاد فطويته أربع طيّات فأنا أطوي دائماً كل شـــيء يجب أن أطوي فهنالك دم على صورة الشـــاحنة بشكل خاص لكن هنالك بعض الدماء على كامل الملحق. وضعت قميصه الخـــاص بالدراجة النارية وكان ينقصه أحد الأكمـــام وفيما بعد تأكّد لي: إنّ الدم على الملحـــق والملحق يقي من البرد والملحق يلفّ القدمين لكنّ القدمين تنفجران رغم ذلك الملحق!

أخذت القميص مع صورة الأسد عليه لأنّ الأسد جميل وأخذت مجلات «الإلكترونيات التطبيقية» فهذا يمكن أن يفيد بوريس فيان والملحق الشهير ملحق الـ «إيست ريبوبليكان» مع الدم ليكون ذكرى من بوريس.

إليزابيت:

أنا سعيدة أنا سعيدة فأنا أعرف ما أفعل وما انفكُّ أقولُ لنفسي إنّي ذاهبة وأنا أحمل عاهتي الكبرى، إنّ ملكات جمال أميركا أقوى بكثير من ملكات جمال فرنسا، فمعايير الاختيار في فرنسا ليست نفسها في أميركا إنّ ملكة جمال ولاية مينيسوتا لها صدر مثير وهي تعزف على القيثارة الكلاسيكية وتهوى جمع قطع الصابون وتمارس رياضة الهرولة فوق تلال مينيسوتا وملكة جمال ولاية أوتا تمارس أيضا رياضة الجري على تلال الأوتا، رأيت صورة شارلين داتلانتيك سيتي إنّها ملكة جمال أوتا وهي تؤكد أنّها خجولة وأنّها تحب كونسروة الراوند، ومن الطبيعي أن تحب الموسيقى الكلاسيكية لأنّها تعزف على القيثارة، فواأسفاه ليس لي صدر مثير ليس لي صدر مطلقا وهذه هي عاهتي الكبرى! أمّا إذا انتُخِبتُ ملكة جمال فهذا ما سوف أصرّح به للصحافيين: أنا أعتبر هذا اللقب حظا إضافيا لأقوم باستخدامه على أحسن وجه لكنّه ليس غايةً قائمة بذاتها! وهذا ما يجعل ميشيل يعتبر أنّي أعرف ما أريد لأنّي قادرة على أن أصوغ هذا النوع من العبارات دونما تردّد ولطالما ألحّت أمي على أهمية فخذي اليسرى حتى إنّ لديّ الآن ردّة فعل لا إرادية باستمرار فأضع فخذي اليسرى وفق ما ترغب أي مائلة قليلا أمام الفخذ اليمنى، والقدمان بشكل حرف V أنتظر الباص وأقرّب فخذي اليسرى من فخذي اليمنى والقدم اليمنى باتساق مع القدم اليسرى يجب أن أفكر أكثر بجذعي وكأنّي أسمعها تكرّر على مسامعي أنّه ينبغي أن يكون جذعك مثل جذع المذيعة زابيت إن شئت! أعلم أنه يجب إبراز الكتف اليسرى وخفض الكتف اليمنى وإحناء رأسي قليلا نحو اليسار وإرخاء الجذع قليلا مع ابتسامة صغيرة. ميشيل لا يفهمني بل لا يريد أحيانا أن يفهم وأتساءل إنْ كنت أحب ميشيل بما فيه الكفاية أعتقد



أنّي خُدعت بسبب صورة عن ميشيل في مسبح جول فيري! منذ أن تحدثت مـــع ماريو في مطعم التراتوريا، تحدثت كما لـــم أفعل طول حياتي مع رجل وأنا الآن أشـــكّ في حبي لميشـــيل لا لأنّي عاشقة لماريو فماريو لا يعشقني فلنقلْ إنّي أحب ميشـــيل ثم إنّي أقضـــي معظم أوقاتي معه لقد تعوّدت على ميشـــيل حتى الآن من دون أن أضع تلك العادة موضع شـــك فهنالك عادات حسنة إنّه غاضب مذ أن استقرّيت في غرفتي فهو يعيش قصة الغرفة هذه كأنّها انفصال حقيقي لكنّي من طرفي بحاجة لأنْ أركن لنفسي لأنْ أفكر لأنْ أقرأ وأتنفّس فهذه الغرفة هي اســـتقلالي الذاتي وميشيل لا يريد أن يسمع شـــيئا عن اســـتقلالي الذاتي وأعتقد أنّه مذ أن أعددت نفسي للانتخابات وهو يتألّم ولا أتوانى عن الحديث عن ماريو وقولي له ما ألطف ماريو وقلت له ذات يوم: إنّ ماريو كائن مرهف لكن لم تبدر عن ميشيل على كل حال أيّ ردة فعل أمامي حتى إنّي تســـاءلت إنْ كان يحبني حقاً قد يكون غيوراً إلا إنْ كان يخفي عنّي مشـــاعره الحقيقية لكنّ الغيرة لا يُمكن إخفاؤها قلت له: ما ســـيحصل إن خدعتك؟ أجابني: قد أهجرك وقد أتألّم لكن سأنساك وأكّد لي أنّ ما يمنعـــه من النوم هو قصة تلك الغرفة وربما قصة الانتخابات كان يقول إنّه لم يعد يســـتطيع النوم لكنني متأكدة مـــن أنّه إذا نام نوما مزعجا فليس للانتخابات من علاقة بالموضوع إنّها الجعة فهو يشـــرب كثيرا منها، إنّ شـــرب الجعة قبل النوم مباشرة عادة سيئة يستطيع بارّان من ناحيته أن يتحمّـــل الجعة فهو من الألزاس والمثير في الأمر أنّ كرش بارّان ليس كبيرا فـــي حين انظر إلى أبي! حيـــن أُمعِنُ التفكير في الأمـــر أدركُ أنّي خُدعت بإحدى صور ميشـــيل الذي قابلته صيفا وربما لو التقيت به شتاءً لما كانت حالي مع ميشـــيل هي نفســـها، فالمسألة ليســـت فقط أنّي مع ميشيل كنت أرمش جفنيّ بسبب الشـــمس والمياه المعالجة بماء جافيل، أعتقد أنّ مياه



مسـبح جول فيري معالجة كثيرا بماء جافيل لكنّي كنت شـبه صماء بسبب الغطسـات المتتالية التي قمت بها لقد غطسـت ثلاث مـرات، وفي المرة الثالثة أضحت أذني اليمنى مسدودة أعتقد أني تركت أثرا في نفس ميشيل بسبب قيافتي تحديدا فقد احمرّت عيناي بسبب ذلك المعالج بماء جافيل، فوضعت نظارتيّ الشمسـيتين وإنّه لأمر لا يُصـدَّق كيف تغيّرت الدنيا وراء هاتين النظارتين فسوشـو لم تعد سوشـو ورأيت ميشيل الذي في الشمس لكنّـه كان يدير لي ظهره كما رأيت جميع عيوب ميشـيل التي تعوّدت عليها والتي كانت على كل حال غير مرئية مطلقا بسـبب نظارتيّ وبسبب شرودي العابر! تنبّهت خصوصا من ناحية أخرى إلى شـعر ميشيل القاسي والأسمر الذهبي الذي يسحرني دائما ذلك الشعر الذي ينحدر من قمة رأسه فينسدل على عينيه أنا أعشـق الرجال ذوي الشـعر القاسي أقول بعد هذا، إنّ شعر ماريـو أجعد لأنه إيطالي لكن ماريـولا يتغيّر فهل لك أن تتخيّل انفعالي في مسـبح جول فيري عندما رأيت ميشيل واقفا أمامي معتمرا قبعة من الشعر الأحمر الذهبي - كنت متضايقة بسـبب تلك الأذن المسدودة وكانت عيناي حمراوين إذن لم أرَ ميشيل كما ينبغي - كان أسمر البشرة وهذا غير صحيح لأنّ ميشـيل في الحالة الطبيعية ذو بشرة بيضاء جدا وحساسة جدا ولديه غالبا بقع جلدية حمراء أعتقد أنّي في أعماقي أفضّل الشـبان ذوي البشرة الكامـدة لكنّ هذا تفصيل عابر ولـن يجعلني هذا التفصيل أعيد النظر في علاقتي بميشـيل، ومع ذلك فإنّ ميشـيل لم يكن مطابقا تماما للفكرة التي كوّنتهـا عنه في مسـبح جول فيـري منذ عام فأنا رومنطقيـة أكثر مما أنا يقظـة، وهذا ما كانت تصرّح به ملكة جمـال أوثا للصحافيين! أعلم أنّه إذا كان لديّ مشـكلة ما بشـأن الصنابير أو الرطوبة على الجدران فإنّ ميشيل سـيحلّ لي مشـكلتي على الفور وأحب ما يمثّل ميشيل من الناحية المعنوية

لكنّه لا يتكلّم وأعتقد أنّه ذكي لكنّه يمتنع عن المناقشة وأنا أهوى مناقشة الأشياء وتحليلها وميشيل يحيط بكثير من الأشياء فحسبك أن ترى كيف أدرك فحوى ما كان يجري بين ماريو وبيني في حين أنّي أنا نفسي لمّا أفهم ما كان يجرى بين ماريو وبيني فقال لي: كنت أعتقد أنّك تفضلين وجبة الرافيولي المعدّة على البخار على المعجّنات الإيطالية كنت قد ذهبت مرتين في الأسبوع نفسه إلى مطعم التراتوريا والتراتوريا في واقع الأمر هي ماريولا المعجنات الإيطالية وهو يعلم حقّ العلم أنّ خروجا حقيقيا بالنسبة لي يعني من حيث المبدأ الذهاب إلى المطعم الفيتنامي على طريق مدينة بلفور وليس مطعم تراتوريا أما الآن فهنالك ماريو وماريو ذو ذوق رفيع! قال لي ماريو: الناس هنا في نهاية الأمر يسبّبون التشوّش وشدّد على كلمة «التشوّش» وهذا الكلام غير متوقع صدوره عن رجل هل تتخيل أبي أو عرّابي يقولان عن شيء ما أو عن أحد ما إنّه يسبّب التشوّش، أؤكد لك أنّ ماريو كان صادقاً وأنّه كان يحسّ بكل كلمة يقولها، كان منفعلاً وله طريقة بزمّ شفتيه حين يكون منفعلا وهذه الطريقة تجعله أكثر غرابة حيث يتغير لون شفتيه فتصيران بلون أسمر إنّه ماريو آخر ماريو بشفتين أخريين وبالتالي بنظرة أخرى ووجه آخر فأمّه أصلها من نابولي! عليّ أن أركّز فكري على الانتخابات لا على هذه المسائل التي ليست مشاكل حقيقية مادمت أحب ميشيل ومعجبةً بماريو ينبغي أن أتكلّم كلاما جادا مع ميشيل فأنا لا أحب الناس ذوي التفكير المحدود الذين يتفوّهون بأشياء سخيفة والذين هم بائسون، أحب طيبة القلب والصحة الأخلاقية! حين كانت أمي تقول: سوف أموت في منجم الرمل كنت أتساءل على الدوام كيف يسع المرء أن يموت في منجم للرمل وكيف هو المظهر الصحيح لمنجم رمل إلى أن جاء يومٌ ذهبت فيه أنا وأبي إلى منجم الرمل لأنّ الساعة بلغت الثامنة ولمّا



ترجع إلى البيت رأيت مستوى الماء وفهمت في النهاية أنّ الإنسان يمكن أن يمـوت في منجم رمل لم يكن هنالك رجـال إطفاء ولا موظفو إنقاذ اقترينا من مسـتوى الماء وكان الماء أخضر اللون قـال لي أبي: أمكِ لا تحب البار الذي أديره، أمكِ تحلم ذهبنا بعد ذلك واقترينا من الخط الحديدي وسـرنا بمحاذاته فلم تكن هنالك وغالبا ما قالت هذا أيضا: «سـوف أرمي بنفسـي تحت القطار». حين رجعنا إلى البيت كانت تغسل شعرها بشامبو من ماركة دوب، وأذكـر أنّها لم تقل لنا أين كانت لكن نظرت إلى فمها ففهمت أنّها قد تألمت كان فمها فاقد اللون تماما إنّ ماريو هو بخلاف ذلك فشفتاه تصيران داكنتين حين يصيبه اضطراب وإنّهما تصيران بلون أسـمر فيغدو كأنّه من جزر المارتينيك كانت شـبيهةً بالعمة جيزيل التي شـفتاها دوما على ذلك النحو أنّهما هي والعمة متشـابهتان لكن شـفتيها وجبينها أجمل بكثير من شـفتي العمة جيزيل وجبينها أمّا في ذلك النهار أي يوم منجم الرمل فكانت شـفتاها كشفتي العمة جيزيل! وفي اليوم التالي قالت لي: لا تقلقي السبب سوشو لا أنتم.

وددتُ كثيـرا أن أصير ملكـة جمال فريما تجري مسـابقة ملكة جمال أوروبا الأولى! قد تكون في الواقع طريقة ميشـيل في ارتداء ملابسـه هي التي تجعل ميشـيل يغيظني فميشيل لا يعلق أيَّ أهمية على طريقة ارتدائه لملابسـه وأحيانا أقـول له: أغمض عينيك وقل لي مـاذا أرتدي اليوم! إنّه يعجز عن أن يقول لي ماذا أرتدي وأنا أجد من الأهمية بمكان طريقة المرء في ارتداء ملابسـه حتى وهو كلاسيكي وأنا بالأحرى من النوع الكلاسيكي ويلاحظون في المكتب أنّي حسـنة الهندام ورئيستي تقول دوما: يا لزابيت وتنوراتها! ميشـيل لا يعرف إنّ كان يفضّلني وأنـا بتنورة أم ببنطال فيقول فقط إنّه لا يحب النسـاء المتبرّجات وميشيل ذو طريقةٍ في ارتداء البنطال



تغيظني فأقول له: اشترِ بنطلونات تناسبك! فالبنطلونات التي يرتديها تبدو كأنّها لشـــخص آخر، أعتقد أنّ قصة البنطال هذه هي التي جعلتني ألاحظ ماريو، فقلت في نفســـي أول مرة: هاكِ شـــابا يرتدي البنطال بشـــكل لائق بفضل زيّ مطعم التراتوريا حيث يظهر فخذاه وقفاه وأعتقد أنّ الرجال لهم أشكالهم أيضا وينبغي للبنطال أن يُبرز تلك الأشكال ما دامت المسألة في شـــكلها الصحيح ولا أدري لمَ لا نلاحظ فخذي ميشيل فميشيل ذو فخذين جميلين حقاً فأتمنى من كل قلبي أن يرتدي بنطالا لائقا لا كيسا كان يرتدي المخمـــل يرتدي المخمل دائما كان عنده بنطـــال جينز وكان بنطال الجينز ذاك يناســـبه وعندما أصلح غرفتي ارتدى بنطـــال جينز بدلا من أن يلبس بنطالا قديما لأبي وعلق الدهان على بنطال الجينز فعاتبته بســـبب الدهان على الجينز فراح يلومني لأنّي أريد العودة إلى غرفتي قلت له إنّ غرفتي هي للمطالعـــة، فقـــال لي إنّي لا أحبه وكأنّ المطالعـــة بعيدا عنه هي الكفّ عن حبه وهي الانطلاق من جديد إلى الانتخابات إنّه لا يعي ما يعني بالنسبة لي أن أكون ملكة جمال وأنها مُنطلَق وليس من يدري إنْ كان ســـيحالفني الحظ وهنـــا قال لي إنّي ظاهرا أعرف مـــا أريد لكنّي في الواقع لا أعرف ما أريد فأجهشـــت بالبكاء فقال لي أنْ ليس لي ثديان وأنّ ملكات الجمال لهنّ أثداء وأنّه لم تُشـــاهَد قطّ ملكةُ جمال بلا ثدييـــن حينئذ قلت له إنّ أمي التي لها صدر متواضع كانت «فتاة الإعلانات» في نانســـي وإنّها كانت قد صوِّرت من قبل جريدة «الإســـت ريبوبليكان» وإنّها قدمـــت مجموعة الكنزات الصوفية «بيرجيـــر دو فرانس» فأجابني إنّ هذا لا يغير شـــيئا في حياته فهي تجلس دائما في بار للأشخاص المنهكين عصبيا قلت له إنّه بعد فارق من عشرين سنة يمكن أن تتغير الأشياء لأنّه سيكون هنالك فيديو! أن تكون المرأة ملكة جمال هذا يعني الحصول على مبلغ ضخم من المال وقد يكون الذهاب إلى



فانكوفــر! بعد قصة منجم الرمل عدت إلى المنزل و فتحت القاموس دونما تعيين فوقعت عيناي على كلمة «فانكوفر» ذلك الميناء في كندا وعلى مضيق ولاية جورجيا حينئذٍ رأيت مجددا ســطح المــاء أخضر جدا حتى إنّه بدا غير حقيقي في منجم الرمل. نســيت لبرهة منجم الرمل وكنت بعيدة جدا ولقد نسيتك أيضا يا أمي لذ لم يكن هنالك رجال إطفاء ولا رجال إنقاذ كنت على قيد الحياة هذه المرة أيضا وكأنّ ذلك الماء الأخضر يجعلني أفكر بماء أخضر آخر لمّ أكن أعرفه إنّه ماء المحيط الهادئ.

أرليت:

فـــي لحظة من اللحظات طفح الكيل هذا كل ما في الأمر كانوا يعاتبوني على تطورها النفسي الحركي يا كيكي كانوا يعاتبوني على ذلك على تطورها النفسي والحركي وعلى طفولتي أنا! رغبوا في معرفة كل شيء عن طفولتي فقلت لهم: لا بأس هل تريدون أن تعرفوا كيف كانت؟

بـمَ يمكن لهذه المســألة أن تهمّهــم وماذا تريدنــي أن أقول لهم عن مزرعــة في منطقة الجورا ليس من ذكريــات كان ذلك مرعبا لا بدّ أنّ ذلك كان مرعبــا وغامضــا. إنّه غامض. قالوا لي: الجــورا إنّها منطقة خضراء وهنالــك أبقار! صرخت فــي وجوههم غضبا وهكذا في منــزل العائلة في سوشــو عندما تحدثهم عني يحدثونك عن أوعية الخردل! ماذا تعني الجورا بالنسبة لي؟ هل تعرفين الجورا أنت يا كيكي؟ هل تدركين حقيقة الأمر فأنت لا تعرفين حتى والديك، أنت لا تعرفين هل كان أبوك أسمر ذا شاربين أم لا وأمك، وأمك عندما يقولون لي: جورا لا تعني لي شــيئا مجرد كلمة من دون ذكريات جورا جورا وماذا بعد؟ كانوا يقولون لي: والأبقار ماذا عن الأبقار ألا تذكرينها؟ ذلك كله لأنّي كنت أريد أن أعطي بنفسي رضاعة الحليب لـِ لولو ولِمَ لا أعطيها رضاعة الحليب بنفسي ألست أمها؟ أنا لست ممرضة أطفال وهذه ممرضة الأطفال ماري جان التي تقول لي: لن تأخذي ابنتك بعد الآن أبدا! فلِمَ أيكون بسـبب تطورها النفســي والحركي وأن ليس لديّ ذكريات طفولــة فهل لديك ذكريات طفولة أنت يــا حبيبتي كيكي؟ لا أرى أحدا غير الأخوات الراهبات في منطقة لونس وفيما عداهنّ لا أرى من أحد وليس ما يمكــن أن يقال حول الراهبات وحول لونس ولونس هي أيضا منطقة الجورا فهــذا يكفي كفانا بخصــوص الجورا هذه لم أطلــب العيش عند الأخوات الراهبات لا بدّ أنّ الأشخاص الذين كانوا في مزرعة البيت حيث استقبلوني



قد قالوا: اقذفوا بأرليت إلى عند الأخوات الراهبات! وهكذا وجدت نفسي عند الأخوات وانتهى الأمر! فليذهبوا وليسألوا الأخوات الراهبات. في لونس. حينئذ قالوا لي: وماذا بشأن مخيّم الإجازات في منطقة موتييه؟ من أين كانوا يعرفون هذا عني هؤلاء الأطباء كان هنالك القاضي والمحللون النفسيون الآخرون أو أشخاص لا أدري من هم؟ لمَ سأتحدث عن مخيم الإجازات في موتييه إنّها ذكرى لا أحبها بسبب دافيد هل تتصورين أن يكون لديك في نهاية الأمر ذكريات وأنّك لا تحبينها لأنّه ليس قبلها من شيء هنالك الأبقار والأخوات الراهبات ولم أعد أتذكر وجوههن وعند ذلك قلت لهم والفندق؟ آه الفندق تريدون أن أحدثكم عن الفندق، فما دمتم تريدون أن تعرفوا كل شيء وأنّي كنت أعمل في «فندق الفوج» في سوشو؟ بلى كانوا يعودون للكلام عن مخيم الإجازات في موتييه ونشرب أيضا نخب مخيم الإجازات أنا أعرف جيدا في الواقع لماذا كانوا يريدون أن أحدثهم عن مخيم الإجازات لا لأنّي كنت أقوم فيه بأعمال التدبير فلطالما قمت بأعمال التدبير المنزلي، ولم يكن ممتعا كنت حاملاً في المخيم وهذا هو الأمر الذي يثير اهتمامهم! يبقى دافيد! وماذا عن دافيد؟ لم أره بعد ذلك البتة فقد كان يعمل في مخيم الإجازات ومن ثمّ ... كانوا يريدون معرفة تطور العملية لا بأس تطوّر العملية أي عملية العملية لإنجاب غلام عجبا فهذا يضحكني يا كيكي إنّي أضحك وقد قلت لهم: أتريدون أن تعرفوا العملية؟ سوف أقول لكم كيف جعلني دافيد أنجب غلاما ألا كم ضحكت وكنت من جانبي على وشك أن أقول لهم طريقة دافيد أنت تتكلمين عن عملية لأنّ القضاة والمحللين النفسيين لديهم طريقة أخرى ولكن ما فحوى الأخرى؟ العملية العملية هنالك عملية إنّها عملية الرعاية فتلك هي! وأخيرا بكيت لقد انتحبت بحرقة بسبب دافيد الصغير وبسبب حماقتهم وضعوني في



دار الحضانة في منطقة ســافوا العليا لقد رموا بي في منطقة سافوا العليا فمرحــى لهم لقد رموا بي في منطقة ســافوا العليا بســبب وجود الأبقار؟ ولِمَ ســافوا العليا بســبب دار الرعاية لقد أخذوا مني طفلي الصغير دافيد لتسليمه لمرضع فتلك هي عمليتهم! أمهات من دون أطفالهن والأطفال عند المرضعــات وهن مرضعــات يضعنهم عند الأخــوات الراهبات، أجل كانت المرضــع تريني صغيري فكنت أمضي لأراه، بلى كان ذلك كي أنتحب لرؤيته مع المرضع وهو الذي ما كان يدرك أنّي أمه فلا أرى كيف يســعني ســماع الحديث عن العملية خصوصا أنّي قلت في نفســي بسبب جيرار لا بأس ها أنا قد نجوت؟ آه كلا فلن أحدثهم عن جيرار كلا لقد رفضت.

هــل تحبيني يا كيكي؟ آه لو كانت لديّ حديقة! كان جيرار كالأمير الثاني نظــرا لأنّ دافيد هــو الأمير الأول، لقــد قطع لي دافيد وعودا مســتحيلة وعدني بشــقة من ثلاث غرف كان قد عُيّن مســؤولاً في مصنع بيجو وأنا اشتريت خزانة بمبلغ ١٢٠٠ فرنك من محلات كونفوراما بما كنت قد كسبت فــي المخيم الصيفــي لأنّي ظننت أنّ تلــك الخزانة ســتفيدنا أنا ودافيد ودافيدوفيتــش وليس الأمر أنّها خزانــة خارقة إنّها من النوع المعروض في واجهة محلات كونفوراما أو في مكان آخر لقد اســتغرقت منّي زمنا طويلا في تركيب أجزائها فما كنت أفقه شيئا، فالتعليمات مكتوبة بالألمانية، كنت أنظر إلــى المخططات التي يعطونــك إياها وقلت في نفســي: تريثي إذن ســوف يقوم دافيد بتركيب هذه الخزانة لك اســتنادا للمخطط حتى لو لم يكــن يفهم الألمانية. لا لأنّ الخزانة ذات قيمة فهي خزانة من نوع الخزائن التــي قيمتها ١٢٠٠ فرنك ثم بدأت في نهايــة المطاف بتركيب الخزانة في البدايــة كان الأمر ســهلا جدا ومن ثم توقفت ونظــرت إليها كانت الخزانة هكذا وهي نصف مركبة تبدو خزانة حقيقية حتى وهي غير مركبة بشــكل



كامل فهي من الخشب السـميك لا من الخشب المعاكس لكن هناك خشب معاكس في صدر الخزانة لكن الأبواب من الخشب المعرّق الخشب المبرنق كانت تفوح منها رائحة الخشب فلا بدّ أن يذكّرني ذلك بالجورا، صرت أنظر إلى تلك الخزانة فأحبها وشرعت أتأمّلها فبكيت ومع ذلك فليست خزانة من السنديان ذات طراز لبثت ساعتين أمامها ويداي على بطني المنتفخ نظراً لأن دافيدوفيتش كان يركلني على بطني لقد كنت حاملا بالشهر السابع. ودافيد ليس هنا فأين هو دافيد؟ أتريدين أن تعرفي أين هو؟ أبو دافيد الصغير المقبل دافيد الذي صنع لي هذا الجنين أتريدين أن تعرفي أين هو؟ لا بأس فأنت لن تعرفي ذلك لأنّي لا أعرف عن الأمر شيئا والناس الذين في مخيم موتييه لا يعرفون بدورهم! كنت أنظف الخزائن في «فندق الفوج» في سوشو حين كنت أعمل فيه لقد كان كل شيء نظيفا في هذا الفندق لا يمكن القول إنّ الخزائن كانت جديدة عليّ فما فحوى حكايتي مع تلك الخزانة إنّه لغز ظننت أنّي سأصبح سعيدة وبدأت أشعر بأنّي سعيدة، ومن ثم ذرفت الدموع ذرفت الدموع عندما فهمت أنّ دافيد قد غاب عن الأنظار وانحدرت دموعي كانت تنهمر مثل شلالات النياغارا، ولحسن الحظ أنّ عليّ تركيب الخزانة ولولا ذلك لارتكبت حماقة ما كان في وسعي أن أترك تلك الخزانة المسكينة من دون تركيب لقد ركّبت الخزانة بنفسي من غير إلمام بالألمانية صرت ذكيّة في غضون ساعة لم يستغرق ذلك الأمر أكثر من ساعة حتى ليسعني القول إنّه لم يعد افتراقي عنها ممكنا والعيش مع جيرار وهو الثاني الذي لا يختلف عن دافيد نذالة قلت في نفسي إنّ جيرار الذي يسافر للتجارة هو حظي الكبير فقد التقيت بجيرار في «فندق الفوج» قلت في نفسي سيكون هنالك منزل وأصدقاء إذن يا لولو طفلي هو من جيرار أفهمت ذلك وهنالك حديقة وتوت برّي. ما كنت أرى إلا هذا في الحديقة، التوت

البرّي في الجورا كان هنالك توت برّي أذكر ذلك التوت البرّي نقلوا حوائجي الصغيرة في سيارة جيرار فسلكنا الطريق ومعنا الصغير لولو باتجاه مدينة نيم، كنا نسير باتجاه نيم ما كانت قدماي قد وطئتا أرض مدينة نيم قط وصلنا إلى مدينة ليون آه ثم آه من ليون كلاّ وكلاّ فهذه المدينة ليون قد انتهى أمرها بالنسبة لي فما إن يقال لي ليون حتى تختلط عليّ الأمور شربنا قهوة في ليون أنزعج لمجرد ذكر كلمة «ليون» أشعر على الفور بتعكّر المزاج وبأنّي أكثر ضعفا لقد قال لي: انتظري قليلا يا حلوتي لديّ أمر أقوم بتسويته ثم أعود. كنت أفكر بدافيدوفيتش الذي سينضمّ إليّ في نيم هنالك موظفو الرعاية الذين سيضطرون لإعادة دافيدوفيتش إليّ نظرا لوجود أب جديد ولوجود توت برّي في الحديقة عندها خطر في بالي وجه المرضع التي ستعيد إليّ دافيدوفيتش أمّا جيرار فأنا أنتظره باستمرار ودور الحضانة هنالك فيض منها هنالك المربون والممرضات وأطباء الأمراض النسائية والأطباء النفسيون الذين يريدون أن يجعلوك «مستقلا» وهكذا سيتمكن المرء من تدبّر شؤونه بنفسه عند الخروج سيحشرون تلك الفكرة في رأسك وليس هنالك من وسيلة كي أجلب خزانتي التي توجّب علي أن أضعها في مرآب بانتظار ذلك.

قالوا إنّي أقطع طفلي عن العالم الخارجي وإنّي أنزوي في غرفتي وإنّي أراقب طفلي مراقبة مفرطة وإنّ طفلي لولو تطوّره الحركي النفسي غير كاف وعاودوا تكرار هذه الأقاويل عن التطور الحركي النفسي، وحين جاء المظلي إلى غرفتي قالوا: لقد أدخلتِ الذئب إلى حظيرة الخراف كان صديقي المظلي الكورسيكي لقد كان الجندي رقم ١٢٠٠ من الفيلق المظلي الأجنبي الثاني، وهنا بدأت المأساة لقد هاجموني وأنا أيضا هاجمتهم بقوة أكبر وخصوصا بشأن الحاضنة فقلت كل ما أعرف عن الحاضنة التي كانت



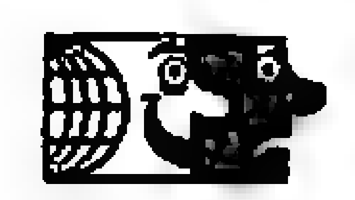
مقــزّزة والممرضة التي تدعى ماري جان التي رفســت ســرير لولو فلكَم، عنّفتهم بسبب تلك الركلة من ماري جان وبدءا من تلك اللحظة ثارت ثائرتي فقاموا باستدعاء أحد القضاة لم يعد لديّ من مكان إقامة ولا من عمل لقد تركت كل شــيء من أجل لولو والقاضي اتخــذ أمرا بالإيداع! أي أيداع لولو عند مرضع!

قابلت مفتشــة كنت أريد مرضع دافيدوفيتش نفسها نظرا لأنّه لمّا يكن يعرف لولو فرفضوا فلم أشــأ أن أتــرك لولو وحينها يوم الخميس أردت أن أعطيه زجاجة الحليب فقالت الممرضة: لا وأخذت لولو عندئذ، اســتعدت لولو منها فأخذته مني فاســترجعت لولو منها فصرخت وهي تريد لولو فلم أشــأ أن تســترجع لولو فقذفت بلولو عبر النافذة وهكــذا فإن لولو لم يعد لأحد فصرخت ماري جان: قاتلــة طفلها قاتلة طفلها! أُصِبت بثلاث نوبات عصبية وتناولت المهدئات فقمت بتقطيع أوردتي بواســطة سكين صديقي المظلي لقد نســي سكينه إنّها سكين أمه التي كانت تخصي فحول الخنازير والخنازير الصغيرة في كورسيكا بتلك السكين وهنالك أسلاك مظلة فلا بدّ من خصاء الخنازير قاموا في المشــفى بعملية غسيل لمعدتي ألا ما أجمل زنابقك يا حبيبتي كيكي شكرا لك.

سوزيل :

إنّها قصة الشـهيرة لقماش الجـدران، فتلك القصة تحديدا كانت قصة حاسمة كانت أمي تتألم وطلبت وضع قماش على الجدران فمن الذي وضع هذا القماش على الجدران؟ كان ذلك عملا طويلا ولمّا أقمْ قط بعمل كهذا أي وضـع قماش على الجدران، أمّا حيـن انتهيت فأعتقد أنه هنا وفي تلك اللحظـة عينها وأنا أنظر إلى كل ذلك القماش على الجدران ارتخت عضلة أو عضلتان رئيسـتان من تلـك العضلات الناقلة التـي كان لها أن تجعلني أتقـدّم فكان علـي أن أرخيها بشـكل نهائي حتى إنّي فجـأة وجدتني، قد حرمت من جزء من فطنتي فجلسـت ووجدت أنّ هذا القماش على الجدار كان جميلا واعتبارا من ذلك الوقت لم يعد من شـيء ممكنا فانتابتني موجة مـن الانبهار حيال ذلك القماش وحين خرجت للقيام بالمشـتريات رجعت بأسرع ما يمكن لكي أرى القماش على الجدران كنت مهووسة بهذا القماش وكنـت أقف طـول الوقت أمامه وتولّد لدي انطباع غريب بأنّ شـيئا ما في داخلي كان يتفكك ويرتخي، وبعد ذلك في مدينة سـيتخي في ذلك المسـاء الشـهير في سـيتخي كان هذا أيضا، فشـيء ما بداخلي كان يصفو وكنت أمشـي بشـكل مغاير، كان يروقني أن أمشـي في التراب في سيتخي كنت فخـورة من دون سـبب وأصبحت فخـورة كأنّي أنجزت شـيئا لقد وضعت القماش على الجدران وكان ملصقا بشـكل جيد ولكن هنا في سيتخي ماذا أنجـزت لا شـيء البتة، كنـت أمشـي وآكل المثلجات ولكن لـم تكن هذه المثلجـات كافية بالنسـبة لي لأن الفانيلا تغيّر مذاقها بسـبب هذا الأمر، ولأنّـي كنـت فخورة فالفانيلا لم يعـد لها طعم يا إيديـت! وحتى صديقك السيد شـميت لاحظت ذلك المسـاء أنّ أنفه جميل، كنت أرى على العموم صديقك شـميت كيانا واحدا، أمّا هنا فرأيـت أنفه إنّ له أنفا جميلا، كنت

وقتها في الخامسة والثلاثين من عمري. أفكر غالبا بسيتخي وبتلك الأمسية التي لا بدّ أنها كباقي سهراتنا في أيام العطل، فقمنا بجولة في المدينة بعد العشاء وعدنا إلى المخيم. بل إنّي ضجرت تماما في ذلك المساء في سيتخي. إنّه ضجر ممتع. لكنّها مدينة سيتخي. كنا من قبل نذهب إلى الجورا. أقوم في بعض الأحيان بقرص شحمة ذراعي بكلّ شدّة، وأقول في نفسي أن ضاعفي هذا الألم آلاف المرات تكنْ لديك فكرة عن ألم حقيقي فكّري بالشهداء الذين ماتوا حرقا فكّري بالإيرلنديين واليهود والمسيحيين الأوائل، فكّري بأمّنا التي نازعت الموت تسعة أشهر، فكّري بأولئك الذين لم يرسوا على برّ طول حياتهم مثلك أنت وبهذه السهرة في سيتخي ومثلها مثل قصة القماش على الجدران إنّها قصة حاسمة كانت لديّ دروعي التي لا تُحصى الداخلية والخارجية التي تحميني دائما، لم تكن لديّ فكرة أساسيّة في الظاهر ولا من اهتمام مثير ولكن في سقف البلعوم، يدهشني عدم تقبل مذاق الفانيلا في حين أنيّ حتى هذا الوقت كنت أحبها فكان مذاقها بخلاف ذلك يجعلني هادئة نظريا فعموما الفانيلا هي تحلية خفيفة لعيد الميلاد ولكن كان لديّ حدس بأنّ كلّ شيء يؤول إلى التغيّر ذلك المساء على الرغم من الإحساس الشنيع بالانهيار، كما كنت أقول لك إنّي أنهار عندما أكون جالسة معكم على المائدة وأنا أستمع لحديثك مع صديقك شميت، هذا الحديث حين لا نصغي إليه حقاً يشبه هدير سيارة تعمل بشكل جيد فهذا يطمئن عندما تتبادلان الحديث أخيرا أنت ترين جيدا ما تتوصلان إلى قوله أنت وصديقك شميت إنّه ما يُقال عامة وغالبا ما تولّد لدي الانطباع بأنّي أنهار وكأن أسفل جسدي يذوب وأنا جالسة كما كنت فوق مقاعدكم من دون أي تركيز مع رغبة ضئيلة خصوصا بعدم القيام بحركة وألا يقع شيء وألا أكون مجبرة أبدا على

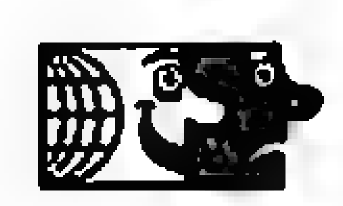


الانهيار كليا تقريبا وأنت كنت تقدمين لي الشـــواء مع البطاطا المهروســـة وحديثكما المتبادل فوق ذلك وما كنتما تقولان أنت وصديقك شميت وكأنّي لم أكن هنالك وكنت أجدكما غالباً في أســـفل كل شـــيء مثل شـــجرتي كرز هرمتين انقطعت ثمارهما بســـبب مرور الزمن وقشرتهما والميكروبات فهل كانتا ستثمران في وقت من الأوقات ليس من يعرف اعذريني على قول هذا لك كان يســـعدني أن أعرف أنك هنا قريبة جدا من أوراق الشـــجر الرائعة دائماً أوراق الشـــجر نفســـها وأنا لم أكن بحاجة لشـــيء وكنت أعرف جيدا حالـــة النهر إنّه في أســـوأ حال لكنّهم يواصلون القـــول: إنّه النهر هل رأيت النهـــر؟ ذهبت إلـــى النهر وبالقرب من النهر كنت بلا حـــول ولا قوة إنّه نهر قديـــم لا يثير مشـــاعر الاعتزاز بالنفـــس ويوم الأحد كانـــت عجوزك تأتي ويكـــون قد طفح الكيل إذ إنهم لا يحرّكوني من مقعدي! لقد أمضيت حياتي وأنـــا أنهار ويا لها من فضيحة كان ينبغي وضع حـــدٍ لعيبي أن أكون قاطرة عليها أن تســـير على سكتها الحديدية لدى عودتي من سيتخي كنت ما أزال فـــي حالة خاصـــة وكأنّي قد بنيـــت برج إيفـــل ولكن كان هنالك أوســـكار وعلاقتي بأوســـكار هي حكاية مكواة على البخار أكثر منها قصة حب، فقد كان أوســـكار يبحـــث عن مكواة بخار فأخذ مكواة أمـــي ولم تكن أمي تعاني فقط مـــن الروماتيزم، لقد كانـــت بحالة أصعب فقد نازعـــت الموت طول تسعة أشهر ولكن لنكفّ عن الكلام عن ذلك الأمر، كان أوسكار مسرورا من مكـــواة البخار وأنـــا كنت أفكر بقماشـــي على الجدران وأزهـــار الزينة في الحديقة وببيت أوســـكار المســـبق الصنع في مدينة بيتانكور التي هي أسوأ من مدينة سوشـــو وإذا ما سألتني: وماذا بشـــأن زواجك بأوسكار؟ سأقول لك: لم أكن أحب البيوت المســـبقة الصنع. لقد حقدت دائما على أوســـكار لأنّـــه حرمني ســـريعا من ذلك القمـــاش على الجدران الـــذي كان من صنع



يدي، وقد تركته فظل يتابع عملية الكي بالبخار وأنا لســت مسكونة بنكران الجميــل وأخصّ بالذكر حين عرفتِ فقبلتِ بي عند صديقك شـميت حين أصيب أبي بالذبحة القلبية والشـريانية القاتلة حتى إنّه توجّب عليّ أن أبيع منزلــي الغالي على قلبي منزل آل هارتمان! لن أقدر أبدا على شــكرك كما يجــب يا إيديت على الغرفــة التي أعطيتني إياها في منزل عائلة شــميت فلســت شقيّة على الإطلاق وكما ترين فأنا أحب هذه الغرفة إنّها تمثلني أنا في نهاية المطاف ألم تلاحظي قط كيف ألمس أغطيتك، لقد شرعت أحب أغطيتك فأنا أتحسّس بإصبعي محيط الأزهار والبلاط ومرة ذرفت الدموع وأنــا أقوم بذلــك كان غطاء طاولتك الــذي أحضرته من مدينة ســيتخي معروضا مع أغطية أخرى صنعت يدويا في إســبانيا، أما أنت فرغبت بذلك الغطاء وأنا كنت آكل المثلجــات بالفانيلا لقد جعلتني أتقزّز فرميتها أرضا ثــم قلت لي مــن جانبك: هذه أنت تماما يا ســوزيل حيــن ألمس بإصبعي محيط هــذه العناقيد من العنب على غطائك المصنــوع من الدنتيل والتي أحضرتها من ســيتخي أتذكّر ذلك وأتذكّر تلك اللحظة، ولا أتذكّر ســيتخي لكن أتذكّر الغبار ذي الرائحة المميزة فقد كنا في شــهر آب! تذكرت ذلك المســاء كأنني كنت في لحظة تأرجح ممتعــة وكأنني كنت في تلك اللحظة أقــل ثقلا ولكن كان يجب أن أكون كما أنا الآن إنّها ذكرى جميلة وحتى تلك المثلجــات أتذكرها أحــنّ إلى ذلك كثيــرا كما ترين يا إيديــت بفكرة تلك المثلجــات التي رميتها أرضا. وأما حصيلة حالتي في ســيتخي فهي ابنتي كوليت وأخيرا يا خوانيتا ســوف تقولين أيضا إنّــي جننت بالظنّ أنّ كوليت ابنتــي لكنّي أيقنت بذلك وحتى اليوم ما أزال أقول في نفســي: كوليت هي ابنتــي وعندما توجّب إعادة تجميــع لعبة الورق التركيبيــة، وحين تجمّعت اللعبة لم يعد بوســعها أن تكون ابنتي كان عقلــي يقبل بذلك ولكنّي لا أريد

أن أقبـل بذلـك. حين رأيت صورتها في الجريدة سـوف أذكـر ذلك دائما شـعرت بنفسي كما الحال بعد قصة مدينة سيتخي التي تلت قصة القماش على الجـدران كأنني امرأة أخرى وأنّ دروبا مضيئـة تتفتح أمامي وعندما قلت للشـرطة: إنّ الفتاة الصمـاء البكماء التي صورتها فـي الجريدة هي ابنتي كان لدي انطباع بأنني كنت أصعد السلالم وإذا ما سألتني أي سلالم سـأقول لا أعـرف، كنت أصعد وكنت فـي حالة تناغم مع أسـرار الوجود وكانت هذه هـي الحال أيضا بعد قصة القماش علـى الجدران وفي تراب سـيتخي! كوليت هي حصيلة حالتي في سيتخي وعلامة من علامات القدر نظـرا إلى أن كوليت إسـبانية أي في النهاية خوانيتا وأنّ سـيتخي تقع في إسـبانيا، لكن في البداية ما كان من أحد يعرف أنها إسـبانية لأنها لم تكن معروفة الهوية وأنّهم كانوا يتسـاءلون عن أصلها، لقد حاولت أن تسطو على محطة وقود «إيسـو» وهي آخـر محطة وأنت تغادرين مدينة سوشـو على طريق مدينة إيتوب لقد اتهموها ولكنها في الحقيقة لم تُتَّهم لأنها لم تسرق فـي الحقيقة وكانت صماء بكماء مجهولة الهوية فنشـروا صورتها لكي يتمّ التعـرف عليها وعندما قلت: هـذه ابنتي لم يصدقني أحـد خصوصاً وأن محقق الشرطة كان أحد معارف أوسكار لقد أخذتها معي وقد كانت تسكن الغرفة ذات القماش الأزرق ثم قلت لها: اسـمك كوليت ولكنها كانت صماء بكمـاء، فلم تكن تفقه شـيئا فحاولت أن أتعلم لغة الصـم البكم، لقد كانت صعبـة جدا ثم قبـض عليها عندما قتلت وليدها فقـد كانت تنتظر مولودا وحيث إنّه ولد مشـوها وفي ذلك الوقت عرفوا أن اسمها خوانيتا! كانت من مدينـة تاراغون وتاراغون هذه قريبة جدا من سـيتخي وكأنّما كنت أشـعر مسـبقا في تلك الأمسـية الشهيرة في سيتخي بأنّي سـوف أرزق ذات يوم بطفل سـيهبط من السـماء، وزيادة على ذلك فهو طفل إسـباني وكنت في



إسبانيا بالقرب من كوليت التي لمّا تكن تدعى كوليت بل خوانيتا وقد استغرق ذلك عاما وأنا أعيد صياغة تلك القصة التركيبية، وطول عام توفّر لدي الوقت لأحب كوليت، لقد قاموا بتصوير شعاعي لعظام ذراعيها كانوا يعتقدون أنّ عمرها خمسة وعشرون عاما، أما في الواقع فكانت ابنة تسعة عشر عاما، وقالوا إنّها مومس لأنها كانت فقيرة ولكن هذه مجرد فرضية، وأنا لم أصدقها البتة فكوليت ابنتي وكنت أراها شفافة نقية لم تكن كوليت مومسا لقد زاد وزنها اثني عشر كيلوغراما حين اقتادتها الشرطة نهائيا.
تخيّلي أن تُقدَّم لك تفاحة وهذه التفاحة فيها جزء صغير متعفّن تخيّلي أنك تأخذين التفاحة وتأكلين كل شيء حتى الجزء المتعفّن إذن ستكونين غير مرتاحة لبعض الوقت، ولكنك أكلت كل شيء يا إيديت والشخص الذي أعطاك التفاحة لم يكن مُحرجا بأنّك لفظت الجزء المتعفّن في حضرته أو قلت: يا للهول التفاحة متعفّنة فماذا قلت في نفسك لقد قلت: لا أجرؤ على القول إنّ هناك جزءا متعفّنا، فبهذا المعنى أسألك هل نحن حقا متزمّتون جداً! آل هارتمان وآل شميت متزمّتون! فإذا ما أكلتِ المتعفّن في التفاحة من دون أن تبدي أي ملاحظة مزعجة فما يعني ذلك؟ يعني أنّي كنت أُحسِن التفكير، أعتقد أنّنا لسنا على شيء من العبقرية ونحن مستعدتان لتقبّل كل شيء من الخارج تقبّلا مثاليا، وربما ما كان ينبغي تقديم تفاحة متعفّنة لكن قد يقول أحدهم: كلا فأنا لا أحب التفاح المتعفّن أو ربما: هاك أنا أقدم لك تفاحة وهي متعفّنة لكنّها كل ما يبقى لدي وأنا آسف ينبغي أن يقوى المرء على قول ذلك، فهل يسعك أنت التحدث عن حياتك؟ أن تحافظي على فمك أفقيا وتنظري إلى الداخل وتحافظي على يديك متشابكتين، لا يسعنا هكذا أن نخمّن إنّ كان الفم يختلج والنظرة ترتعش والأيدي ترتجف وأنا واضحة جدا حتى إنّي أتخيّل أننا مقطّعتان وموضوعتان هنا أمامنا



نحن الاثنتيــن امرأتان طيبتان قصيرتا القامة السـيدة سـوزيل هارتمان والسـيدة إيديت شميت التي حملت اسـم عائلة هارتمان من قبل، نحن في طريق مسـدود يا عزيزتي ديدي! هذا عمل ليـس فيه احترام للذات بل إنّه قبول للخوف! إذا ما سـلّمنا بأنك أبقيت على ذراعك مرفوعا طول أكثر من عشـر سنوات فلا يسعك خفضه بلا مشـقّة فريما تورّم كتفك وقد تتألمين وقد تتشـكل ججعة من الكالسـيوم حول المفصل الذي قد يستوجب كسره للسـماح للذراع بتأدية وظيفتها من جديد فلنقل بكل بسـاطة إنّ هذا هو ما جـرى لنا ولي أنا علـى الخصوص ممـا يجعلني أرتجـف! ألا كم يتولاني الخـوف من أن أكسـر ججعة الكالسـيوم وحـدي! من يريد كسـر ججعة الكالسـيوم؟ لقد عشـنا وكأننا نجلس من دون حراك إلى الأبد هكذا تماما كالتماثيل في مقدمة السـفينة إلا أنّنا لسـنا تماثيل لمقدمة السفينة! يغدو المرء تمثالا فيقف عارضا نفسـه من هـذا الوجه أو من ذاك، لكن ما حال المرأة ذات الذراع المرفوعة هـل تظل هنالك. لقد نظرت إليها عبر نافذة المطبـخ حتى غابت عن نظري فلم أعد أرى سـوى جـزء من كمّها كنت ما أزال أرى سـتة سـنتيمترات أو ثمانية من كمّها ثم اثنين من كمّها ثم لم أعد أرى شـيئا، فلقد اختفت مـن حياتي بعد أن حجبها مبنـى البريد والبرق والهاتف ولقد رغبت في شـرب شيء من الجعة، أنا التي أشرب قليلا منها ولكن كنا في شـهر آب وكانت كوليت هي العواصف الداخلية وكانت إيديت العواصف الداخلية.



تيتا:

فحولــة أبيه بــادئ ذي بدء إنّما هــي أبوه فكان عمومــا يتحرّش بي فيأخذني ملاصقة حين نكون في القبو كان يشــدّني من شعري طول أربعة عشــر عاما على الأقل وأنت يا جاكو قد تكون ابنه، أعتقد أنّك ابنه ولســت ابن جوزيه أنت لا تريد أن تكون شــهرتك الهندباء أنت لا تريد لشــهرتك أن تكون أيضا اســم الهندباء كان يشــرب عرق البرقوق، فقد نمضي لنأتيه به من منطقة الســون الأعلى في فيلير سكســل يوم الأحــد من عند ماركونيه الذي هــو قريب بالمصاهرة، ربما كان ينبغي عليك أن تحمل تلك الشــهرة أيضا والتي هي اســم الهندباء لأنّ هذه هي شــهرتي وشهرته هو أيضا! إنّ شــهرة جوزيه هي غولياز وهو برتغالي ولكن لماذا ســتحمل تلك الشــهرة غوليــاز مــا دام جوزيه هو تابع له وليس لي لم أكن أرغب في ذلك بســببك وبســببه هو، لقد كان يلتصق بي وهو يشــدني من شعري طول أربعة عشر عامــا كانت تنبعث من فمه رائحة عرق البرقوق أو ماء الزهر عندما لا نغير المشــروب، حين يكون من يلتصق بي شخص آخر أو حين يكون جوزيه كنت أفكّــر في أجمــل لحظة في عرق البرقوق ذاك من فيلير سكســل حتى إنّي ما أزال أرى اللوحة الإعلانية عند مدخل فيلير سيكســل وعلى يمين اللوحة في الجانب الآخر من الطريق هنالك منازل وأزهار كابوســين في الحدائق، لا يســعني الكــفّ عن التفكير في ذلك كله وبرأس ابــن العم جول ماركونيه وخصوصا بالرائحة والحال فإنّ رائحة عرق البرقوق بالنســبة لي الآن هي في كلّ مرة رائحة جاكو، أنت لن تحمل تلك الشهرة وانتهت بالنسبة لي فكرة الفيليرسيكسل التي كنت أعرفها جيدا من قبل أن أتعرّف على ذكورة أبي في القصر والغابة حيث نقوم بالنزهات بصحبة أمي فنحمل معنا بيض الأرانب المســلوق وكنت أحب الأرانب كثيرا، وكانت أمي تضــع حليها الجميلة لقد كان فيليرسيكســل خاصا كأنما لم يعد له من وجود لكن هذا لم يتغير كثيرا



فالقصر هو منزل للمسنّين وكان من قبل متحفا للصيد، وكانت أمي تحلم بالإقامة في فيليرسكسل فتقول إنّها أفضل من مدينة سوشو فقلت لها هنا لا أحد يمنعها من أن تغرس هي أيضا في حديقتها نبتات الكابوسين، وكانت تقول لي عن الكابوسين إنّه ليس هذا فقط كل ما هو موجود فأنا التي كنت أصنع منه أكواما، ولكن هنالك شيئا ما لم تستطع شرحه يتعلّق بجو خاص، هنالك منزل الدكتور لمعالجة الأقدام ويقع في المركز تماما وراء القصر، وكنا نمرّ دوما من أمامه حين نذهب يوم الأحد إلى فيليرسيكسل في السيارة من أجل عرق البرقوق من عند جول ماركونيه فكانت تقول: هل نحن نمرّ أمام منزل الاختصاصي؟ فكنا نمرّ ثانية في المرّة الأولى نسير بالسيارة سيرا بطيئا فنمرّ أمام المنزل لكي ندخل السرور على قلبها، وأحيانا نتوقف هنالك شرفة خشبية وكان ذلك يضع أمي في الحالة ذاتها التي رأيناها فيها حين تظهر على شاشة التلفاز مشاهد رقص مثيرة وكانت تقول: إنّها حقا جميلة جدا تقول «حقاً جميلة»! «حقا جميلة» كانت الوحيدة في تكرار هذه العبارة، كنت آنذاك أجد الكلمات غريبة واسم عائلتنا أيضا غريب فهو اسم الهندباء، كنت أتلفّظ ببعض الكلمات مثل مجلى أو نقانق أو غُصَيّن، وأرى تلك المسمّيات كانت هنالك قُبالة وجهي، فكنت أتساءل لِمَ تلك الكلمات التي أُتعِب دماغي بها، أما هو فيكون قد بدأ شيئا فشيئا بالالتصاق بي ومضاجعتي عنوة، كانت أمي ذات خدّين ضئيلين وقد انتفخا بشكل عجيب وبسرعة إنّها امرأة كانت شقراء ذات مفاتن وخدّين، وقد عملت عند مارتي في مدينة سوشو في الدراجات ومن ثم لم يناسبها العمل عند مارتي فوجدت نفسها حبيسة جدران أربعة وأخوتي كانوا بعيدين جدا، أما أبي فيشرب عرق البرقوق بعد عمله في مصنع سيارات بيجو، وبدت أمي آنذاك امرأةً أُجريت لها عملية جراحية في خديها وكأنهم اقتطعوا لها أجزاء من خديها، فهذان الخدان ما عادا ظاهرين أبدا، وكانت تتناول الحساء مع دقيق الذرة وتشكو من المعدة، ولست أدري ما مشكلتها مع



المعدة إنّها مشـــكلتها الأولى أما مشـــكلتها الثانية أو الثالثة فلا تأتي على ذكرهـــا كانت فقط بلا خدّين، وحين تتكلّم يغدو وجهها مغايرا وكأنّك تنظر إليها موارية، بينما نحن ننظر إليها مواجهة، كنت أحب أمي حبا جمّا وكانت تعـــرف بالتأكيد أنّـــه يتحرّش بي فيأخذني عنوة ومـــع جوزيه كنت أقول له: داعبني قـــم بملاطفة فتاتك تيتا، أمّا فم جوزيـــه فتضوع منه رائحة الخبز المبهّـــر، وذلك كي أنتزع من ذهني رائحة عرق البرقوق! فأقول لنفســـي لا بأس إنّه جوزيه بشعره وكتفيه لكن يلزمني وقت طويل كي أقول في نفسي إنّه جوزيه حقا، فهو مفرط في حساسيته وهو يداعبني منذ عمليته الجراحية! مـــا العمل حين نشـــم رائحة عرق البرقوق بدلا من الخبـــز المبهّر وحين لا ننسى؟ كانت أمي تعتقد أنّ حياتها سرّ وذلك لم يكن سرا لأحد نظرا إلى أنّ كلّ الناس كانوا يعلمون أنّ الســـيد لـــورو يطردها خارجا إلى حديقة المنزل بسبب عرق البرقوق الماركوني، ومن هنا فإنّ قصة خدّي أمي كانت مرتبطة بهـــذا الأمر بأبي وبعرق البرقـــوق وبمارتي وبمعدتها كانت تصمت فلا تقول شيئا لأحد حتى باتت تظنّ أنّ لديها سرا، ولكن ما كان ذلك بسرّ وانتهى بها الأمـــر إلى عدم الـــكلام مطلقا، وبأن تموت ذات يوم أحد في ١٥ آب، ولقد رغبت أولا في أن تشـــنق نفسها بواسطة ربطة عنق والدي محاولة الانتحار، ولكن ربطة العنق لم تكن مصنوعة من القنب بل من القطن فانقطعت فعانت أمـــي بالتأكيد من صدمة مميتة لأنها بقيت يومين بعد ذلك في غيبوبة، فيا جاكو قل لأمّك إنّك لا تحقد عليها بسبب ما كانت تفعله، لقد أصبحت هكذا بسبب تســـمّمك الذي جعلني هكذا وفقا لتفســـيري؟ يبدو أنّي قد شرحت معنى كلمة تســـمّم التي كانت تتدلى أمام وجهي، وهذه الكلمة كانت مكتوبة بأحرف كجعة جدا ومنذ تلك اللحظة ساء كل شيء. التسمّم كان مفرطا لقد قالوا لي: كل الأطفال لديهم تســـمّم لكن كلا إنّها إشـــارة وهذا يجعلني أفهم القدرية فوفقا لحســـاباتي كان هذا الأمر ممكنا وجهنميا وبعد حســـاباتي، وودت لو أنّي رجعت إلى زمن الفيليرسيكســـل تمامـــا كما في البداية قبل

التخريب الذي أحدثــه عرق البرقوق وإلى رؤية اللافتة التي تتبع بالوصول إلى فيليرسيكســل لم يكن يســرّني سوى رؤية تلك اللافتة لقد كنت سعيدة، كنت أرى كلمة فيليرسيكسل وكنت سعيدة! سيعيّن جوزيه مسؤولا في شركة بيجو وكأنني أســتطيع أن أقول له الحقيقة وكأنني أستطيع أن أقولها له! أم جوزيه كانت قد كتبت له أنّ ســقف بيتها يدلــف ولهذا الأمر جئنا إلى هنا! لقد ذهب إلى أمه ليصلح ســقف بيتها ثم اتصل أبي فقلت له: حسنا سأعدّ لك الحســاء لأنّك تعاني من التهاب الوريد المزعوم أنّه يريد الحســاء لكن يريدني أنا أيضا وأيضا، وهو يتذكر ذلك وقد أحصيت ذلك آلاف المرات لا يمكنني أن أفعل شــيئا بين يوم الحساء ويوم التسمّم قبل تسعة أشهر سبّب لــي ألما في ذراعي حتى إنّــي قلت له: إما أن تكون مصابــا بالتهاب وريد أو غيــر مصاب بالتهاب وريد صار عمر جوزيه ثمانية وعشــرين عاما وهو برتغالــي فانتبه. لقد عاد جوزيه في اليوم التالي لقد أصلح الســقف ونمنا معــا بعد الظهر وفي الليل وفي الصباح ولمرة واحدة لم يخطر ببالي الخبز المبهّــر ولا عرق البرقوق تركت وثائــق ثبوت الحمل جانبا لكي يفهم جوزيه لم أكن أســتطيع أن أقول له كنت أخشى ذلك آه لم يكن جوزيه الذي أعرفه قد لا ينظر إلى أوراق الحمل الثبوتية التي لا تخصه، فقد كتب عليها اســم الآنسة لورو وحين أدرك أنّه سيكون هنالك طفل اتصل بأمه على الفور، لقد كان يتصّــرف كالمجنون، وعندما جئتَ يا جاكو راح يبكي! بكى جوزيه بينما الحقيقة لا تخص جوزيه يجب أن ندعه وشأنه تلك الأوراق ما كان يجب أبدا أن تظهر يجب أن ندعه هادئ البال. يجب أن ندعه هادئ البال.



لطيفة:

هنالـــك أولا قصة مركز الألعاب ثم قصة أمي أو بالعكس أولا قصة أمي وثانيـــا قصة مركز الألعاب لكن وفقـــا للترتيب فإننا نبدأ بالعكس أي بقصة المركز وبعدها قصة أمي لأنّ قصة مركز الألعاب جرت قبل قصة أمي لقد كان ذلك ضربة قوية لي، أمّا الآن فالمسالة فضيحة وسأرفع شكوى!

قمنا في البداية بتجصيص الســقف وطلاء الجدران بالزخرفة الدودية في مركز الألعاب كنت واثقة من أن تلك الزخرفة الدودية الشـــكل ســتكون رهيبة فمجرد لفظ كلمة الزخرفة الدودية تجعلني أشـــعر بالخوف كأنّ الدم قد علق بتنورتي وهي ليست فترة الحيض والدورة الشهرية المهمة جدا فقد يقول لي أحدهم: هنالك دم على تنورتك!

عندما قالوا: ســوف نضع مادة الزخرفة الدودية على الجدران شــعرت بأنّ ما من شيء سيبقى على حاله إنّه الهول التام، وكنت أعلم حق العلم أنّي سأكون هنالك حيث أنا على تلك الحال وكأنّني معلّقة من قدميّ بشجرة منذ بعض الوقت فأنام وأستيقظ فأتذكّر برعب أنّي كنت معلّقة إلى الشجرة أو كأنّي دخلت إلى كنيسة من غير أن أعرف أنّها كنيسة لأنّي في لحظة الدخول إليها شـــرد ذهني بفكرة ملتوية مثلا أن تخونني أعضائي أو أنّها ســتخونني وإذا ما كنت شاردة الذهن فإنّي أتعثر وعندما أتعثر بلا سبب في حين ليس هنالك أي عائق فـــي لحظة التعثر أفكّر دائما في الموت، وكأن التعثر نذير وفي هذه الكنيسة يُقام القداس وليس لي شأن بهذا القداس، فأتساءل عمّا يسعني فعله في قداس، وأتســاءل لماذا دخلت إلى هذه الكنيسة ولم أدخل إلى الســينما وكأنّ الثواني القليلة قبل الدخول في الكنيســة قد اضمحلت، وأنّ هذا الشرود اللحظي قد تركني هكذا من دون تفكير بطرح السؤال فقط على نفســي عمّا كنت أفعل هنا وكم دام الشــرود اللحظي، فلا أعرف عن

الأمر شيئا! أشعر بأنّي كأرنب سوف تُطلَق عليه النار فأنا متحجّرة وفارغة من الداخل فارغة بالكامل! أمرّ بلساني على شفتيّ كي أشعر بالاطمئنان لأنّي حين أمرّ بلساني على شفتيّ تخطر ببالي أفكار إيجابية فلا أعرف لماذا لكنّ هذا التماس يعيد تثبيت قدميّ على الأرض فيتركّز ذهني على فمي وعلى ما فيه، لأنّي أدركت منذ زمن طويل أنّ فمي مهم جدا فهو مركز توازني أنا سعيدة عندما يكون ريقي بكمية عادية، ويكون لساني مرنا لا ثقيلا وأسناني مصقولة ولامعة هذا يعني أنّه في الحالة المعاكسة حين لا نراقب ذلك وقد يحصل مرارا ألا نتمكّن من مراقبة ذلك، وحين لا أراقب الطعام والشراب وحين لا أعود أعتني بنفسي ولا يكون اللعاب والأسنان في حالة مُرْضية فعندها عليّ أن أنتبه كلّ الانتباه! فمي يفيض باللعاب فيجعلني أدرك أنّي أقوم بما هو في غير صالحي، وأعتقد أنّه لولا فمي الذي هو على هذه الحال لارتكبت حماقات كثيرة وقد يكون الأمر أنّي حين كنت صغيرة كنت أعاني من مشكلات في فمي حتى تحدّث الجميع عنه مطوّلا وخصوصا أمي التي ما كانت تكفّ عن الحديث عن فمي لكلّ الناس، وكأنّ لفمي من الأهمية ما لرئيس الجمهورية فلِمَ كانوا يتحدثون عن فمي ربما لأنّ له شكل قوس إنّه يشبه قوسا وإنّهم أُعجِبوا بذلك ولكن أيضا لأنّه في الداخل وقعت مشكلات في الأسنان والقلاع وأجهزة التقويم فكان عليّ أن أهتمّ بفمي أكثر من اهتمامي بركبتيّ، لكنّ ذلك لم يَحُل دون أن تبدأ الزخرفة الدودية بنشر رائحة فكان أن شكّلت في مركز التسالي مأساة! لقد بدأوا أيضا بالحديث عن مطهر البولة القوي جدا الداخل في تركيب غراء الجص، فالولايات المتحدة تحظر بيع هذا الغراء الذي فيه شيء من الإفراط فمطهر البولة القوي فما العمل إذن لقد قاموا بالكشف والمعاينة، كلا كلا ليس هنالك الكثير من مادة مطهر البولة أقل من مليغرام واحد فليس هنالك من سُمّية



ولكي يكون هنالك سُـمّية ينبغي أن تكون النسـبة أكثـر من مليغرام واحد، وعندها كسّـروا كل شـيء ملاط الجص والجدران مـع الزخرفة الدودية، وذلك كلّه لأنّ المديرة السـيدة كروك كانت تشـعر بالبـرد وقد بدأ الناس يتكلمـون عن العزل وبعد العزل عن الضيق والغثيان والرائحة فكان الدمار لقد اسـتمرت أعمال الهدم وإعادة البناء شهورا عديدة، وما زالت مستمرة فتنتشـر وتنتشر وتنتشـر فماذا تشـبه رائحة مادة الزخرفة الدودية؟ هذه المادة تجعل المرء يرعف ويتقيأ والمديرة من ناحيتها طلبت إجازتها فوصل الأطبـاء رأوا أنّ جهة الشـرق رطبة آه إذن هـي الرطوبة التي جعلت المادة تنفذ وتنتشـر من دون أن يدرك أحد لماذا تنتشـر إنّهم لا يعرفون وعن أي مادة يتكلمون الآن يتكلمون عن المادة نفسها أو قد تكون مادة أخرى عندئذ قاموا يحللون ويحللون، قاموا بمعاينة الهواء فلم يجدوا أثرا للمعقّم لا شيء ولا سـمّية إذا بقي الأمر لغزا ثم قالوا لسكان سوشو: أغلقنا مركز التسالي في وجه أولادكم وترجموا ذلك للعربية واليوغسلافية والتركية فقد تحدثوا بعدئذ عن آثار جانبية مثل الوخز والحكّة، وعن أشـكال أخرى أما أنا فقد كان ذلك يسبب لي وخزة خفيفة في الأنف وكان الوقت يمضي! وصل العمدة ومحافظ المدينة وقنصل الجزائر جلسوا القرفصاء ومن ثم مشوا على أربع وأمسـكوا بزجاجة المعقـم وقارنوا بين الرائحتين فلـم يتحققوا من وجود رائحة أو أنّهم وجدوا روائح فأقروا إغلاق مركز الألعاب نهائيا واعتقدت أنّي معلقة على شـجرة لأنه لم يعد لمركز الألعاب من وجود فأنا كنت أعمل في مركز الألعاب، أما بالنسـبة للسيدة كروك فقاموا بنقلها إلى مكتبة الشركة وأنا إلى أين سـينقلوني؟ ثم هنالك أمي! لا سيّما أنّ جميع الناس قد قرأوا الجرائد فالفضيحة ماثلة للعيان أشعر بالدوار حين أنظر إلى قدميّ فليست أمي التي سـرقت لقد قتلوها لقد قتلوها لقد تـمّ اغتيالها وقالوا لي: كيف



للمرء أن يتوقّع نوبة سـكر الدم لديها؟ كانت نوبة سـكر الدم تعادل خمسة غرامـات لكل لتر من الدم فقلت لهم: لأنها خافت فقالوا لي: أمك سـارقة وكان ينبغي إسكاتها فقلت لهم: والغازات المسيلة للدموع؟ لقد قرأت تقرير تشـريح الجثة وكان تقرير التشـريح قد أُعِد بتاريـخ ٢٠ وأنا حصلت عليه بتاريخ ٢٤ فلماذا؟ قلت لهم: كيف وجدتم رئتها اليمنى فأنتم الذين قتلتموها والتقرير يؤكد حدوث تسـمّم بواسطة أوكسيد الكربون فهذا فعلكم. ذُكِر أنّ الرئـة كانت محتقنة بمظهرها ومزرقّة من نقص الأوكسـجين فقالوا لي: لا يسـعنا مناقشة التورّم الموضعي لأمك معك أنت وإنّما مع الطبيب الشرعي فقلت لهم: من حدثني عن ازرقاق الرئة إنّه الطبيب الشرعي فما رأيكم؟ ثم قالوا لي: إذا كنت تعتقدين أنه يسـرنا موت أحد ما جراء مراقبته، فكان لا بدّ لذلك الأمر أن يقع! لقد حصل ذلك بتاريخ ١٣ في الساعة السادسة و٤٥ مسـاءً مع اللجنة القضائية حيث جاء المفتشون جاؤوا ليفرضوا حجزا على البيت بسـبب سـرقة محلات البرينتانيا في مدينة سوشو جاؤوا في ثلاث سـيارات لم يطرقوا الباب بل دخلوا وصاحـوا بصخب فقالت لهم أمي: ما الذي يحدث؟ فقالوا لها: اخرسـي. كنت مـاأزال أفكر بمركز الألعاب لكنّي قلت لهم: أين مذكرة الحجز؟ وفي تلك اللحظة عينها اعتبروا أمي مشـتبها بهـا فقد نظرت خلفهـا ولأنّها نظرت خلفها ظنوا أنّهـا نظرت إلى المكان الذي وضعت فيه المسروقات لأنّهم قالوا لها: عمّ تبحثين هناك في الخلف إذن أنت السـارقة! فقالت لهم: هنا في الخلف لا يوجد شيء وركضت نحو ذلـك المكان الذي نظرت إليه بشـكل كي تريهم ذلـك المكان الذي نظرت إليه بشكل عفوي وقالت لهم: نظرت بشكل عفوي بشكل عفوي ودلّتهم على قارورة الغاز: هاكم إنّها قارورة غاز قارورة غاز البوتان فأنا لم أسـرق شيئا، وهي مغلقة بإحكام لقد خشـيت ألا تكون مغلقة بإحكام وزاد اشتباههم بها



لأنها همســت لي باللغة القبائلية: أنا لا أفهم شيئا يا لطيفة. أما هم فظنوا أنها تخبرني أين أخفت المادة المســروقة لكنّها قالت لي: أنا لا أفهم شيئا يــا لطيفة. ثم قالوا لها: وهذا العقد؟ لقــد انتزعوا منها العقد وهم يظنون أنّه واحد من مجموعة العقود المسروقة من محلات «برنتانيا» وكأنّما كانت هنالك عقود فــي محلات «برنتانيا» كلا فليس من عقود في «برنتانيا»، أما هم فقد كانوا يفتشون ويزرعون الرعب إلى أن قال أحدهم: لم نجد شيئًا يا سيدي أما رئيسهم فكان يمسك بالعقد ويقول: بلى وجدنا هذا العقد!

قالت لي أمي باللغة القبائلية: أريهم صندوق مجوهراتي ففيه مجوهرات مثل هذا العقد وعندها ســيفهمون أنّ هذا العقد ليس من محلات برنتانيا بل هو عقد من قســنطينة. وبدلا من أن تبتسم وذلك ما كان ينبغي فعله أي تحاول أن تتكلّم وهي مبتســمة لكن كيف لك أن تبتســم حين لا تكون راغبا فــي ذلــك، إذن بدلا من أن تبتســم صرخت في وجوههم حتى إن شــفتها السفلى لم تعد تشبه أي شفة في تلك اللحظة فقد امتطّت، صارت الساعة السابعة مساءً إنّه الغاز المسيل للدموع الغاز المسيل للدموع لقد انهال الغاز المســيل للدموع على أمي أورديا، وبعد ذلك ألقوها بها في عربة المساجين موثقة اليدين وكأنها كيس بطاطا ومضوا باتجاه مفوضية الشرطة كان ثلاثة من إخوتي عمر وحســين وإحسان يلعبون التنس على أرض الملعب، فجرى إيقافهم أيضا في المفوّضية فقد ســرق حســين في العام الماضي دراجة ناريــة كانت أمي تبكي وتبكي وتبكي والفضيحة الأخرى أنّهم قيدوها برجل الطاولة اقترب حســين منها لقد جاءها مسرعا ألقوا الغاز المسيل للدموع وتركــوا أمي هنالك وأخرجوا فقط حســين الذي أصيب بحروق أجل تركوا أمــي في الغرفة مع الغاز المســيل للدموع وهي لم تســرق كان ذلك الخبر مجرد وشــاية مبنية على الفرضية، لست أدري فقد خرجت من هنالك لقد



أخرجوني من هنالك وفي الســاعة التاســعة ليلا اتصلت أمي أورديا كانت تريد أن تشنق نفسها بواسطة حبل صغير ولكن أي حبل لا ندري استدعى القاضي الطبيب فأتى ولم يلاحظ أي شــيء غير عادي لا الحروق الناجمة عن الغاز المســيل للدمــوع ولا حالة أمي أورديا الحرجة ثــم حلوا وثاقها، وعادت إلى هنا ســيراً على قدميها إنّي أسمعها وأراها وشفتها على ما هي إنّها تمتط، وبعد ذلك أصابها الغثيان والسبات والموت بالصدمة الانفعالية وارتفاع ســكر الدم إلى خمس غرامات في الليتر بسبب عقد من قسنطينة، وبعد ذلك تم تشريح الجثة ولم يلاحظوا شيئا يا لها من فضيحة كنت أفكر ورأيت القاضي الذي قابل الطبيب الشرعي ثم تساءلت عن التشريح الأول؟ وماذا عن حالة الازرقاق التســمّمي الرئــوي والحروق والصدمة الانفعالية؟ أطالبكم بتشــريح معاكس من فضلكم ســوف أتقدم بشكوى ولن أخرج من غرفتي أبداً لقد جفّ ريقي وأنا أنتظر.

الاسم الأصلي للمسرحية

«الممر»

Le Couloir[1]
de Philippe Minyana

ترجمة: د. منتجب صقر

مراجعة: أ. عبود كاسوحة

(١) Philippe Minyana، Le Couloir، Ed. Théâtrales، Paris، ٢٠٠٤.



شخصيات المسرحية

« الدخيل

« الأخت البكر

« الأخت الكبرى

« الأخت الوسطى

« الأخ الأصغر

« الرجل ذو الشال

« أب ميت

« أم ميتة

« شاهد



المسرحية

قدمت هذه المسـرحية في الثامن من آذار ٢٠٠٤ على خشـبة مسـرح «تياتر أوفير» Théâtre Ouvert في باريس من إخراج فريدريك مارانياني وفيليـب مينيانا، بالتعاون مع ماري أرميل دوغاي، جان بول دياس، ميشـيل دي فونسو بو، فرانسواز لوبرون، ريجيس لوكس، هيغيت طيب، روبير طيب، إيميليان تيسسييه، جانن فيتيز، غايتان فورش.

إنتاج مشترك للمسـرح المفتوح والمركز الوطني للإبداعات المعاصرة، مسرح ديجون الوطني، إدارة المسرح والسينما في باريس.

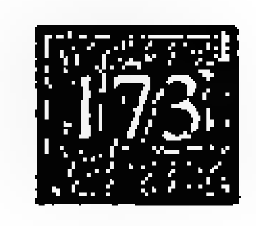
اليوم الأول. عودة الأخ الذي خرج من السجن

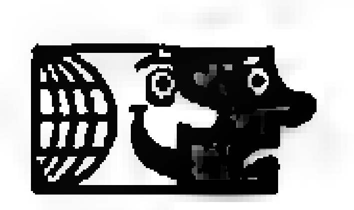
يدخل الأخ، الذي يسمونه الدخيل، إلى الغرفة الرئيسة بخطوات متردّدة. يقف لحظة كما في حالة ترقّب، معتمدا على سـاق واحدة وجسـده منحن قليلا نحو الأمام.

وفـي الحجـرة، تحدّق الأخت البكـر في الدخيل، وهي مسـتلقية على السـرير. يقف الأخ الأصغر باسـتقامة كأنّه يعرف أنّ الدخيل سوف يأتي. وينظر الأخ الأصغر باتجاه الدخيل من دون أن يركّز نظره عليه.

يقوم الدخيل ببضع خطى ثم يعاود اعتماده على سـاق واحدة بينما يظل جسده منحنيا نحو الأمام.

يقول الدخيل من دون أن ينظر إلى أحد : هل ستظلون تحبونني





ما من جواب. يمرّ بعض الوقت. يبقى الجميع مسـمّرين في أماكنهم من دون أن ينظر بعضهم إلى بعض.

ثم تقول الأخت البكر : يجب أن نسدل الستارة

الأخ الأصغر الستارة. يمرّ وقت قصير.

ثم تدخل الأخت الوسـطى بخطى مدروسـة، ورأسها منحن نحو الأمام، وترفع رأسها، بسبب الصمت السائد من دون شك، فتكتشف الدخيل وتطلق صرخة وتقول: إنّه هنا

تدخـل الأخت الكبرى وعندما ترى الدخيل تنفجر ضاحكة، ثم تكفّ عن الضحك وتقول : بعـد تلك الإصابة التي ألحقتهـا بنا أما زلت متعلقا بالنطاق العائلي ثم تردد : أما زلت متعلقا بالنطاق العائلي.

تضحك بطريقة غير متوقعة وتصفق يدا بيد.

يشـرع الدخيل بالإجابة، فينظر على التوالي إلى كل فرد من أفراد تلك العائلـة التي هي عائلته فيوجّـه إليهم (لكل فرد على حـدة) مجموعة من الابتسامات التي تشبه التكشيرات. ويبقى الآخرون في حالة انبهار.

ثم تقول الأخت الوسطى : إنّ السنوات المرعبة قد ولّت حقا وتضيف بشأن الدخيل: وهكذا تبدأ مرحلة جديدة.

وبدورها تقول الأخت الكبرى بخصوص الدخيل أيضا : لا بدّ من أن نجد له عملا.

و من جديد تصفق بيديها بطريقة غير متوقعة.



وبلا تمهيد، تقول الأخت الوسطى للدخيل (إنّها تكلّمه عن قرب شديد):

كنتُ على قناعة تامة حين لم أوافق على الارتباط بعقد زواج هل تفهم ذلك إنه لمن المرعب أن يمضي المرء نحو إخفاق مزدوج.

تضحك قليلا

يقول لها الدخيل : أنت تتحدّثين إليّ عن قرب زائد (ابتعدي قليلا).

تنفذ ما طلب منها. فيسألها الدخيل: هل حياتك ترضيك، هل حياتك ترضيك.

تضحك الأخت الوسطى قليلا ثم تقول : بدّل ثيابك إنّ رائحتها كريهة.

تضحك الأخت الكبرى وتصفق يدا بيد.

يوجه الدخيل الكلام للأخت الوسطى فيقول: هل تواصلين تسديد الكمبيالات.

تضحك الأخت الوسطى قليلا. يذهب الدخيل ليعانق الأخ الأصغر.

يقول له الأخ الأصغر : لا ريب في أنّك تعلم أنّي فقدت عينيّ.

يوافق الدخيل ثم يذهب ليعانق الأخت البكر.

فيضيف الأخ الأصغر قائلا : دخلت ريشتا مثقب معدنيتان في عينيّ.

فتقول الأخت البكر للدخيل : تخيّل أنّ حريقا قد أتى على مواشينا

كلها وتضيف : قام صندوق التأمينات المحلي بتغطية الخسائر.

تسأل الأخت الكبرى الدخيل : هل تذكر مواشينا

ثم تضيف : كنا نعلفها وبعد ذلك نذبحها.

تتفجــر الأخت الكبرى ضاحكة من جديد وتصفق يدا بيد. يضحك الأخ الأصغر قليلا. أما الأخت الوسطى فتنتابها نوبة سعال. الأخت البكر مُمَدّدة في ســريرها. تتوجّه الأنظار كلّها نحو الأخت البكر. تذهب الأخت الوسطى لتســهر على صحة الأخــت البكر، تمدّ يدها نحوها كأنّهــا تتحقّق من أنّها مازالت على قيد الحياة.

تفتح الأخت البكر عينيها، فتجلس قليلا وتقول بشأن الدخيل: آه يا أخي الحبيب.

فيقول الدخيل بصوت تقطعه الدموع: بُنيتي الجسدية معطّلة تماما.

يبقى الآخرون في حالة انبهار.

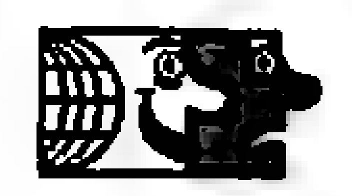
اللقاء

تقول الأخت الكبرى : تأكدوا من أنّ الستارة مسدلة تماما.

يتحقق الجميع بالنظر، من أنّ الستارة مسدلة تماما، ما عدا الدخيل.

وتقول الأخت الوســطى وهي تعني الدخيل بكلامها: نشــكر الله على أنّ سنين الهلع قد ولّت بكل تأكيد.

ينهار الدخيل. يســقط على الأرض فيقول: المعذرة ويضيف: لقد رأيت العــدو الجبّار (رأيتــه في المكان الذي عدت منه) يجب أن نســحق العدو



الجبّار بأقدامنا.

ويجهش الدخيل بالبكاء

تقتـــرب منه الأخت الكبرى فتمدّ يدها إليه ثم تقول: أرى أنك لا تشـــعر بالطمأنينـــة لعلك فـــي حالة من اليأس ولا ريب في أنّه يمكن في مثل حالك إعادة النظر في كل شيء فتصرّف كأنّ شيئا لم يقع وآمن بعالم أفضل.

ومن جديد تضحك الأخت الكبرى قليلا وتصفق يدا بيد

فيقول الأخ الأصغر : كنـــت ذات يوم أضغط على المثقب المعدني وفي يوم كباقي الأيام انفجر المثقب

ثم يضيف الأخ الأصغر : وفقدت عينيّ.

تقول الأخت الكبرى كأنها تحدّث نفسها : كم ذرفنا من الدموع

ثم تضيف : لقد ســعينا بكافة الســبل لإنقاذ مواشينا كان طاقم رجال الإطفاء عاجزا كل العجــز لكنّ التأمين تكفل بتغطية الأضرار وتقول أيضا: الحياة الحقيقية قائمة حيث تقوم أســمال الماضي الثمينة أسمال الماضي الثمينة.

ينام الدخيل. ويشخر قليلا

تقول الأخت الكبرى (بصوت خافت) : إنه نائم.



موقف حميمي ١

الأخت البكر ممدّدة على السرير، تتنفس بصعوبة، وأحيانا تتنحنح. والأخ الأصغر وقد تهاوى فوق كرسي، في إحدى الزوايا.

تسأل الأخت البكر الدخيل: هل عرفتني يا بوباول.

الدخيل لا يردّ، لكنّ قسمات وجهه تتغير. يبدو عليه الذهول. فيفتح فمه قليلا وتتسع عيناه.

وتضيف الأخت البكر قائلة : إنّه لم يتعرّف علينا.

تدخل الأخت الوسـطى، فتقترب مـن الدخيل (تتكلم معه عن قرب). تقول:
لا تعتقـد أنّي لم أحاول أن ألتـزم بعلاقة زوجية ما لكنّي لسـت منافقة وكرّرت القول مرّات عدة: لست منافقة، وظلّت معلّقة كأنّها فقدت القدرة على الكلام فأبدت دهشتها لذلك. ثم استأنفت حديثها من حيث كانت: لقد انطفأت الروح فيّ غاب اتقاد ذهني (حتى صوتي صار يزعجني).

فيقول لها الدخيل : أنت تعتقدين أنّك محور العالم.

فتجهش بالبكاء ثم تتوقف.

وتقول : كل شـيء كذب بكذب «فالتاريخ أكذوبة تاريخية»[١]
وتضيف كأنّها تحدث نفسـها: أتساءل إذا كان وجود الأطفال في الحياة يسمح للمرء بتحسين نفسه.

(١) - توماس برنارد (كاتب مسرحي نمساوي)

تدخل الأخت الكبرى، فتطلق صرخات وتخرج كالمذعورة. ويبقى الدخيل جامدا، ينظر إلى الأخت الوسطى كأنّه لم يرها قط من قبل.

وتسأل الأخت البكر من جديد : هل تعرّفت علينا يا بوباول.

وتتوجه الأخت الوسطى إلى الدخيل أيضا فتقول: أشعر برغبة في الضحك حين أسمعهم يقولون إنّ الحياة حوار.

فتدخل الأخت الكبرى من جديد. يبدو كأنّها قد بكت. ثم تبتسم وتصفق يدا بيد. ثم تتكلم برصانة فتقول: تخيّل أنك قد نمت تقف في المكان نفسه الذي نام فيه الدخيل من قبل. وتشير إلى المكان المقصود فتكرّر قائلة: كنتَ هنا وفجأة استسلمتَ للنوم.

فتقول الأخت البكر أيضا : إنّه لم يتعرّف علينا.

تمشي الأخت الكبرى قليلا وهي تحرّك ذراعيها وكتفيها.

ينهض الأخ الأصغر، فيقترب من الجمع ويهمّ بالكلام. فيقول: كنت أضغط
على المثقب المعدني الذي انفجر فلم يعد لي من
عينين لم يبقّ سوى حفرتين تحترقان، كان ذلك حادثا
ويضيف: وبين ليلة وضحاها انسدّ الأفق أمامي.

ويجلس الأخ الأصغر من جديد. ثم ها هو يتهالك مرة أخرى على الكرسي فينخرط بالبكاء.

تعيد الأخت الكبرى الحركات ذاتها. تشير إلى المكان ذاته حيث نام الدخيل.
تتكلم برصانة فتقول: تخيّل أنّك كنت هنالك ثم نمت
وتكرّر: كنت هنالك ثم نمت تمشي قليلا وهي تحرّك
ذراعيها وكتفيها. ثم تعود إلى المكان المذكور. تتكلم



برصانة. فتقول: كنت هنالك تحديدا تمشـــي قليلا وهـــي تحرّك ذراعيها وكتفيها ثم تعلن: أشـــعر اليوم بأنّي مرتاحة جدا تظلّ هنيهة كأنّها بحالة ذهول، من غير أن تعرف ما كانت تريد أن تقول.

ثم تصفق يدا بيد فتضيف : يا لروعة هذا اليوم فأخونا قد عاد.

لا تدري إن كان عليها أن تضحك أو تبكي. ثم تضحك وتبكي.

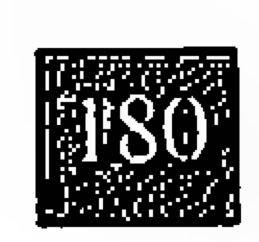
وتقترب الأخت الوســطى من الدخيــل مجدّدا فتقول له: اعلــم أنّه ما من شـــيء في قلوبنا قد تغيّر فالمرارة هي نفسها وحب التضحية (وأنا ما عدت أدري هل أسيطر على كامل قواي العقلية).

تضحك ثم تعانق الأخت الكبرى التي ماتزال تبكي قليلا، وتقوم، كما يفعلون حيال الأطفــال الصغار، فتواســيها بكلمات عطف وحنان.

تعيد الأخت البكر الحركات ذاتها. ثم تسأل: هل تتعرّف علينا يا بوباول.

يجيب الدخيل : عندما نفكّر في الأشخاص نتخيلهم بطريقة ما قبل أن نراهــم فهم فــي فكرنا على هــذا النحو لا على ذاك وتوقف عــن الكلام، فرفع نظره نحو الســماء كأنّــه يبحث عــن الإلهام. وتابع: وحيــن نراهم فهم مايزالون في فكرنا ســابقا إذن نحــن لا نراهم في بعدهم الصحيــح بل نراهم في فكرنا الذي يســبق الصور التي كنا نتخيّلهم

وفقها يتوقف عن الكلام، ثم يقول : وحتى لو عملتما بحميّة



عملا جنونيا فلن تكون لديكما رؤية شـــاملة (يشير إلى الأخت الوسطى) لا سيّما أنت يا بوليت.

تنفجر الأخت الكبرى باكية ثم تقول : إنّه على حق إنّه على حق.

تســـأل الأخت البكر أيضا كأنّها لم تســـمع شـــيئا مما قيل: هل تعرّفت علينا.

يلج الدخيل الحجرة الكبرى في المنزل بخطى مدروسة.

موقف حميمي ٢

يلج الدخيل الحجرة الرئيسة للمنزل (من دون ملابس خارجية ومن غير أن يحمل معه أي أغراض وهو قادم من حجرات المنزل الأخرى).

تسأل الأخت البكر : هل جمعتَ مبلغا من المال.

تقول الأخت الوسطى : هل رأيتِ أنّه ما من شيء تغيّر.

يقول الأخ الأصغر : لقد أخذتُ غرفتك يا عزيزي.

الأخت الكبرى تصفق يدا بيد.

يقول الدخيل : عـــدت إليكم يبقى الآخرون فـــي حالة انبهار ما عدا الدخيل الذي يقول أيضا : تجوّلت في الحجرات كلها الواحـــدة منها تلو الأخرى إنّها مجرد غرف للســـكن ليست بذات أهمية (إنها ليست بذات أهمية) تسري بين المجموعة حركة خفيفة. هنالك أصوات ســـعال ونحنحة. كل شـــيء قديم وبـــلا أهمية هذا يعني أن

كل شــيء ظل على حاله (ظلّ كل شــيء على حاله)
المجموعــة هادئــة جدا كل شــيء ظــلّ على حاله
تماما كما كان فــي الوقت الذي كنا نجتمع فيه على
الحلوة والمُرّة (على الحلوة والمُرّة) يبقى الجميع في
حالة انبهار رحت أتأمل ذخائر موتانا وتســاءلت عن
مصيرهم.

ثــم يبكــي الدخيل قليلا ويمدّ يــده نحو الأخت البكر التي تقــول له: لدينا
مشــاريع كثيرة نحن نبدد طاقاتنا (فالجسد يتدهور
مــا بين الدورة الدموية والإمســاك) أين هي الحياة
الحقيقية أين هي فلنمنح أنفسنا فترة راحة (إذا كنت
تشعر أن أحدا يراقبك فأسدل الستارة) لقد قضيت
وقتي وأنا أحاول جعل الأشياء قابلة للتحمل وأصعب
ما في الأمر هو الصباح فهنالك ضباب ويشعر المرء
بأنه خائر القوى.

موقف حميمي ٣ (الزيارة)

يُدَق الباب أو يرنّ الجرس. تذهب الأخت الوســطى لتفتح الباب. يدخل رجل. إنّه يضع شــالا. يذهب ويجيء ويســعل قليلا. تبكي الأخت الوسطى بكاء متقطّعا.

يقول الرجل ذو الشال: مــا يعجبني فيك يا بوليت هــو أنك قصيرة القامة
وأنا أحب النســاء قصيرات القامة وأنت مثل أغلبية
النساء القصيرات تمضين قفزا وذهنك شارد وكنتُ

فيما مضى أسـمّيك الحوريـة الصغيرة وأنت مثلك
مثل الكثير من النسـاء الشـقراوات رشيقة وجميلة
وكنـت تمرضين من وقت لآخر فأتولّـى العناية بك
فيمكننـا القول إنّ المياه بيننـا كانت تأخذ مجاريها
ثم بين ليلة وضحاها (لكن ما الذي حصل) أصبحنا
وأحدنا يكره الآخر كرها حقيقيا.

يمرّ بعض الوقت. تدخل الأخت الكبرى. يبدو أنها قد بكت. تسأل الأخت الوسطى (بصوت باكٍ): هل تريدين قدر اللحوم.

تبكي الأخت الكبرى قليلا ثم تخرج بسرعة. يمرّ بعض الوقت.

يسعل الرجل ذو الشال

ويقول : ما يعجبني فيـك يا بوليت هو أنـك قصيرة القامة (أي أنك قصيرة) توجّهين الكلام لمحدثك فترفعين ذقنك هذا يلائمني تماما يبدو أنّك حساسـة (إنّما الأحاسيس الكبرى تقوم على الخصوصية) كنا ننعم بحياتنا إلى أبعد حد (كنا نلتهم وجودنا) ثم بين ليلة وضحاهـا (لكن ما الذي حصل) صرتُ أسـبّب لك الفزع وصرتِ تسـبّبين لي الفـزع أصبحنا وأحدنا يكره الآخر كرها حقيقيا.

تكف الأخت الوسطى عن البكاء.

الأخـت الكبرى التي لم تخـرج تماما من الغرفة توجّه الكلام إلى الرجل ذي الشـال. إنها تتكلم برصانة فتقول: نؤدي أنـا وأختي واجباتنا ونرفض المشاعر لأنها تؤذي الجسد ثم تضيف: نشعر بخوف مميت.



تتقدم نحو الرجل ذي الشال بخطوات مدروسة وعندما تقترب منه كثيرا تضربه على خاصرته وتطرده خارجا.

يغادر الرجل ذو الشال المنزل.

فتغني الأخت الكبرى والأخت الوسطى هذا المقطع: فلنحذر التعددية/ ولنفتــح أفواهنا لننطق بالحمد/ ولنصغِ إلى مــا أوحي لنا (يمكن أن تغنيا هذه اللازمة عدة مرات)

موقف حميمي ٤

يراقب الجميع الدخيل. الدخيل، كأنّما يكلّم نفسه. فمه وحده يتحرّك.

يقول : مات الأمل كل ما هو طبيعي أصبح مُشينا كل ما في الإنسان مشين، الحياة كرنفال حقيقي كيف السبيل إلى الخــروج من هذا الســرداب «إنّ عنــاء الحياة جزء من جنون العظَمــة»[1] ولئن كنت ماأزال متعلقا بالنطاق العائلي فلا يســعني سوى التأكيد على أنّ أخوتي الأعزاء فيهم شــيء مرضٍ مــع عدم النضج أنتم تســتيقظون وتنامون وتســتيقظون وتنامون إنّه لشيء مذهل وبوليت تسدّد الكمبيالات (تبا للإنسان ولغريــزة التملك لديــه) ماذا نفعل نــؤدي واجباتنا ونستذكر أهلنا الذين ماتوا.

يمرّ بعض الوقت. ثم يدندن الدخيل.

(١) توماس برنارد



مشهد من الماضي: قبل الحادث

يبدو الدخيل بلباس الصيد وبندقيته على كتفه.

يدخل الأخ الأصغر وهو يحني رأسه كأنّه يتأمّل فيقول: يقول ستيفان إنّه ينتظرك كي تذهبا للصيد ويقول إنّ اليوم يوم مثالي للصيد ويقول إنك ستعجب بضوء النهار وبالأشجار الجميلة

يخرج الأخ الأصغر.

يخلو الدخيل بنفسه. يحرك فمه فيقول: اليوم أسمع صوت العالم (يبدو لي أنّه يدور من حولي) وأحاسيسي في مستواها الأول وأقسم على أنّ الحياة مغلوطة جدا ورغم ذلك أشعر بنفسي هذا الصباح قريبا من الحياة، وإذا كانت الأيام بلا نتائج فما عسى أن تكون الحياة (إنّه يوم مظلم فأنا لا أبصر تفاصيله) لكن ما يقول الصوت الذي في داخلي (ذلك الصوت إنّي لا أسمعه) يغمض عينيه فيقول: عندما أغمض عينيّ أشاهد بروقا.

يفتح عينيه. يمرّ وقت طويل. ثم يخرج الدخيل خروجا بطيئا.

تعليق. يقول شاهد:

حدث ذلـك ذات صباح كغيره مـن الصباحات الأخـرى صباح ذي لون رمادي/

وكنا نتساءل ماذا نفعل على الأرض فالروح المنفصلة عن الجسد لا ترى رؤية واضحة/ كان صباحا هدوؤه مغلوط/ وكان الجميع في حالة من شرود الذهـن/ وخرج بوبول إلى الصيد/ لقد تعب لكثرة ما مشـى/ لقد أرهقته الهموم/ شرب قهوته/ حمل عدة الصيد/ قال في نفسه هيا بنا للصيد في الغابة/ هنالك الغصينات والروائح العطرة تفوح من أشجار الزان والكستناء وغيرها/ قال في نفسه هيّا بنا للقاء الصديق ستيفان/ تصافح الصديقان / وبدأ جولته وهو مشوش الذهن/ لم يكن بوباول وهو في مكمنه يرى بعيدا/ فما كانت رغبته الأساسية في تلك اللحظة/ واقع الحال أنّه ما كان عليه أن يفعل ما فعل/ لقد أطلق النار/ فانقلبت حياته رأسا على عقب.

مشهد من الماضي: بعد الحادث

يدخل الدخيل وبندقية الصيد بيده. يصغي الأخ الأصغر إليه (وفي خضمّ الحديث يجهش الأخ الأصغر بالبكاء).

يقول الدخيل: اللعنة، اللعنة لقد مات ستيفان.

يصفر الدخيل متنهّدا.

كنت على موعد مع ستيفان فقامت أمه الملعونة وصفقت الباب بوجهي وهاتِ أن أعرف لماذا.

يصفر الدخيل متنهّدا.

أقسم لكم أنّي كنت مفعما بالحب.

يصفر الدخيل متنهّدا.

كنت أنتظر الخنزير البرّي وكنت أشعر بالتفوق.

يصفر الدخيل متنهّدا.

صحت أين أنت يا ستيفان ولكن ستيفان لم يكن يجب.

يصفر الدخيل متنهّدا.

أنا هنا أجاب ستيفان.

يذرع الدخيل الخشبة جيئة وذهابا ثم يجهش بالبكاء.

يقول الأخ الأصغر: لا تبك.

يقول الدخيل: بدا ستيفان أبيض كالغسيل لقد قلت إنّي أطلقت النار على الخنزير البرّي فقال أي خنزير بري ثم



كررت لقد أطلقت على الخنزير البرّي وعندها سقط
ستيفان (كنت قد أطلقت على ستيفان).

يصفر الدخيل متنهّدا.

أعتقد أنّ حياتي قد انقلبت رأسا على عقب (اللعنة).

يذرع الدخيل الخشبة جيئة وذهابا لبعض الوقت.



تعليق. يقول شاهد عيان:

من الآن فصاعدا سـوف يجرّ حياته جرا/ بنى كوخا طوله حوالي ثلاثة أمتار ونصف وعرضه متران ونصف/ يقع الكوخ بالقرب من بحيرة/ والبحيرة محاطة ببيوت بنيت غداة الحرب العالمية الثانية/ فيقوم بشـواء الهمبرغر وشـرائح اللحـم / وراق ذلك السـكانَ المحليين/ لقد قـام بتجارة صغير مربحة/ هنالك جدول يخرج مـن البحيرة/ ويبلغ طوله حوالي أربعين مترا وعرضه حوالي عشـرين/ لم يكن الجدول عميقا فهو مكان مثالي للسـمك المستطيل/ كان يضع الأسماك في الحوض/ وحين يمتلئ الحوض بالسمك يعطيه لأخواته/ أصبح صوته حادا وخشنا/ ما العمل كي ينسى/ كان عازما على أن يجد لنفسـه مكانا في الأوسـاط العليا وأن يصنع لنفسه مكانة في المجتمع/ لكنّه فشل في ذلك/ لقد قضت عليه الرصاصة التي أطلقها على الخنزير البرّي/ صار حذرا من البشـر/ إنّه فـي طور نقاهة من مرض لم يصب به البتة/ إنّه لا يسـتطيع أن يصل ما انقطع بينه وبين نفسه/ غير أنّ المحكمة لم تكن قاسـية/ لم يُسجَن طويلا/ لكنّه ما إن يغمض عينيه حتى يعود فيرى الحادث بكافة تفاصيله/ فكل أحلام اليقظة أضحت مسـتحيلة عليه.

مشهد إضافي

العائدون

(يتجاور الأموات والأحياء)

يقول الأب الميت : كيـف أقول ما لم يُقلْ لقد اجتـزت الحياة وأنا على الدوام أكبر من سـنّي هل عرفتُ الهـدوء الداخلي الطمأنينـة الداخلية كلا مطلقا، لقد كنت أخاف من النـاس دائما ومن الصخب الـذي يحدثونه كان الله دائـم الوجود وجهودنا الدائمـة تُرفع إليه وذات يوم قُطِع حبل الإرادة والإحسـاس، وهكذا فقد عشـت أحينا وفكري يسـبق تصوري للأشياء فكنت أتخيل عوالم أخرى وإلا فحياة منسجمة كنت عجينة طيّعة منذ أن تعلمت المشـي فسـهرت علـى راحة ذويّ وتابعت مجرى الأشياء.

تقول الأخت البكر: لكن ماذا يقول الأب فالأب ثرثار (والعالم بالنسبة له مصيبة).

وتقول الأخت الكبرى: أعتقد أن الملذات الصغيرة تؤجّل الموت ففي الصيف هنالك الحصاد وفي الشتاء توزَّع علينا المحروقات في الدائرة الحكومية (كنت أعمل في دائرة حكومية) كم كنا نشعر بالسعادة عندما كانوا يزوّدونا بالمحروقات لقد تركت أهلي في وقت مبكر جدا وحين عملت في معمل السيليلوز عاملوني معاملة غاية في الانحطاط (المؤسـف في تلك الأماكن إنّ السـيجارة هي صلة



حقيقية بين الرجال)، وبالمقابل فقد عاملني الجميع في الدائرة الحكومية معاملة لطيفة نظرا لأنّي كنت مستقلة عن أهلي فيقولون انتبهي إلى هذه النقطة انتبهي إلى تلك لقد كنت منفصلة عن أهلي، ومع ذلك لم أكن أعاني هنالك سؤال هل نحن بحاجة لذلك الكلام كلّه والجواب بنعم (وحتى لو كان الناس يتكلمون هكذا بدون اكتراث) فلا مناص من التواصل وعندما تركت الدائرة الحكومية عدت إلى بيت أهلي فسرت على دروب طفولتي فلم أتعرّف عليها شعرت كأنّي مقسومة نصفين وكان جزء واحد مني حيا سأذكر لكم الواقعة التالية، فيما كنت أمشي في الشارع صادفت مدام فيرّان فقلت لها هذه أنت يا مدام فيرّان فتصرّفت وكأنّ شيئا لم يكن أمّا وأنّ مدام فيرّان قد توفيت منذ زمن طويل فقد راودني الشك بشأنها رأيت مجددا أماكن طفولتي أحبك أيتها الأشجار والينابيع فأنا أشعر بالتحسن الكبير بفضل عنايتك بي تمرّ السنون ولم أعد ٢٤ كما كنت فحين كنت أعمل في الدائرة الحكومية كانت هنالك سيدة اسمها مدام فورنييه فأحرص على أن أشكرها شكرا خاصا.

تقول الأخت البكر (بشأن الأخت الكبرى): كنت أعرف دائما أنّ الأمور لا تسير على ما يرام والناس لا يريدون أن نفتح لهم عيونهم (ونظرا لحالتي النفسية فخير لي أن أصمت).



يقـول الأخ الأصغـر: كنت آمل أن أتقدّم في المجتمــع وفجأة وقع الحادث إنّ حادثــا يقــع يوما يهدم أمامك مســتقبلا بأكمله فيســعني القول إنّ حياتي قد دُمـّـرَت جزئيا، التنزّه والمواظبة ســاهما في تحقيق ســعادتي (حيث إنّي تعلمــت لغة البرايل الخاصة بفاقــدي البصر) ولئن انطفأت عيناي فإن عضوي الذكري لم يمت وأنا أحب الأشياء المتعلقة بالجنس كثيرا (نجد دائما شخصا ما ينصرف للجنس انصرافا كلّيا) هناك دائما مآس مرعبة فكيف العمل على استبعاد المأساة.

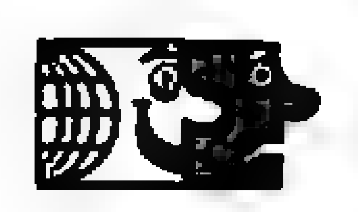
تقـول الأخـت البكـر: تصلني الأخبار من الجرائد أنا أقرأ الجرائد، يصلني كل شــيء من الجرائــد فالحياة كلها فــي الجريدة والموســيقى أيضا إنّ إذني موسيقية أذني موسيقية بشــكل مطلــق لكنّي أكــره المدن وأكــره الناس (لا أقصد التطــرّق إلى بعض العلاقــات الغرامية) كم أحببت هدوء أريافنا والأصوات المألوفة التي ترافق شتى الأعمال، لكَم وددت بلوغ الكمال لكن هذا الأمر صعب المنال وبلا قيمــة تُذكَر، أخاف خوفا مفرطا مــن الحياة اليومية من الحيــاة العادية ليس هنالك بهلوانيــات فكرية هنالك على مــا أعتقد نقص في التشويق لقد سلكت دروبا مرسومة سلفا وأعضّ على أصابعي ندما (صحيــح أنّ الهدوء الخارجي لا يولّد هدوءا داخليا) أنا خبيرة بالتمويه فأقلد ببراعة حالة التعب القصوى وأكاد أستطيع أن أؤكد أنّي ميتة ولم

أكن قط عاطفية في حياتي.

تقول الأخت الكبرى: عندما يموت الطفل يموت أهله أيضا لقد فقدت طفلي الوحيد.

يقول الأخ الأصغر: اتسعت رؤيتي للأشياء بسبب عاهتي.

تقول الأخت الوسطى: سأحاول ألا أتكلم كثيرا فحلقي يؤلمني أعتقد أنّ الحدث الذي أثّر فيّ مؤخرا هو الموت المباغت لموظف في وسائل النقل أمام عيني لقد كان رجلا طويل القامة يرتدي ملابس رياضية كان ذا نظرة شاردة، وأعتقد أنّه كان موظفا جديدا لم يكن واثقا من نفسه فقد كانت نظراته وحركاته بلا معنى رجل في الثلاثين من عمره (أفتح قوسين لأقول إنّي أشعر بأني قريبة جدا من الأشخاص الحالمين) لقد كان يقف على الرصيف (سافرت لبعض الوقت وعدت إلى المنزل رغما عني) وتلاقت نظراتنا (عليّ أن أقول إنّه قد جرى بيني وبينه ما يشبه الحب من النظرة الأولى) أذكر أنّي كنت أحمل زجاجة ماء (أحيانا أشرب لترين من الماء في اليوم) ولأنّي كنت أحمل تلك الزجاجة شعرت بحالة من الدونيّة وكأنّ حمل زجاجة ماء لا يتوافق والصورة التي أريد إعطاءها عن نفسي (أنا ادري أنّ مظهري مظهر شابة ولو كنت أحمل حقيبة نسائية وتوابعها لكان ذلك أفضل) ثم نظر إليّ (وتلك النظرة لن أنساها) لقد حدّق بي فبدأت عيناه ترمشان وراح يحدّق بي وعيناه ترمشان سعى لأن يقول لي شيئا لكنّه لم يقوَ على التلفّظ بشيء ثم مال برأسه نحو كتفه (هكذا نحو كتفه) وقعد على بلاط الرصيف ثم بكل هدوء (لم يكن ذلك



واقعيا مطلقا) سقط نحو الخلف وعيناه تتفتحان من وقت لآخر ثم مات حين ماتت صديقتي كارمن كنت أتحدّث إليها كأنّها حية (في حين أنها كانت حقا ميتة) كنت أروي لها طرائف كنت أعمل في المصنع في ذلك الوقت فخطرت ببالي الفكرة الحسنة وهي أن أصوّر زملائي (لطالما أحببت التصوير) ولكي أتدارك الفكرة الشائعة أنّ الموظف إمّا أنّه بائس أو بطل لقد برهنت على ذلك في العمل بكل بساطة في العمل على سبيل المثال كان جان كلود مارتينيه يعمل منظفا للصحون في كافتيريا الشركة لا ينبغي أن ننسى أنّ رائحة فضلات الطعام تلتصق بشعره وببشرته، لقد صوّرت جان كلود مارتينيه فهل تدرون ما قال لي عندما شاهد الصور قال إنّ هذا سيشكل صفعة للإدارة لقد شعرت بتعاسة كجعة عندما مات والدانا، ولم أكن أتخيّل أنّي سأشفى منها لكنّي شفيت وينبغي أن أعترف بأنّي شعرت بطريقة ما بأنّي تحررت فأبي وأمي كانا كل شيء بالنسبة لنا في حياتنا كان الأب بالنسبة لنا كالإله أشعر أحيانا بدرجة من الضعف أتساءل معها إن كان بمقدوري أن أعيش.

تقول الأم الميتة : سأقول ما يلي كنت طفلة وحيدة مدللة بإفراط وهذا ما جعل مني وحشا من الأنانية أما باستثناء ذلك، فليس ما يستحق الذكر فمشاعري عادية وتغذيتي كذلك وحياتي خالية من الاضطراب (أشير إلى أنّي كنت أقف دائما أمام الشرفة فأضع يديّ على وركيّ لا أدري لماذا وهاتِ من يعرف سبب شعوري بالتفوّق

وكأنّما أتمتّع بقوى خاصة أستمدّها من المكان الذي أنا فيه)

يقول الدخيل : ليست لدي أي ذكرى وهكذا يسألوني غالبا هل تذكر فلانا والفلان المقصود لا أتذكره وأنظر إلى هذه الصورة إنّه فلان فأقول حسنا إنّه فلان (الأمر نفسه ينطبق على الأماكن) قالوا لي هذا منزل عمك في الحقيقة كان كل شيء يتوارى من حولي (ولم يعد لديّ من ذكريات) إنّ قلق الإنسان بلا حدود بيّنة قالوا لي يجب أن تبني مستقبلك فقلت حقا لمَ فأنا لا أشعر بالحزن وأتقدّم خطوة خطوة فأحزاني ليست عميقة وفرحي ليس كبيرا أحذر المشاعر والانفعالات من أي نوع كانت (فلنقل إنّي ألتزم حدودي) وهكذا فإنّي أتظاهر وأقوم بما يقوم به الآخرون فأنظر إلى أهلي، ولمّا كان نظري ثاقبا فأنا أعرف مسبقا تمثيليتهم الهزليّة والشيء الجوهري في الواقع هو الذي ينقصنا أي أنّه أمل لا اسم له ومثل أعلى لا اسم له أصبحت الحياة نوعا من العادة فنحن نعمل وننتظر المساء لننعم بزجاجة جعة في يدنا ونسعد لسماع صوت نافورة الماء حين تسقي شتلات الخس الجميلة ونبتات الفجل، والحق أنّ تكرار القيام بالأشياء نفسها يوما بعد يوم يجعل إحساسا بالخدر العذب يستولي عليّ وإنّ الضجة التي يحدثها العالم لا تصل إليّ.



اليوم الثاني. تتمة ونهاية

نراهم في الحجرة الرئيسة كما رأيناهم سابقا. الأخت البكر ممدّدة في سريرها. وتجلس الأخت الوسطى على كرسي، بالقرب من السرير، وتحمل كتابا. تقف الأخت الكبرى أمام النافذة، ويبدو عليها شــيء من الاضطراب. يتقدّم الدخيل من داخل المنزل، ويذهب ليعدّ فطوره بعناية.

ثم يدخل الأخ الأصغر بكل جرأة. ويوجّه كلامه للدخيل. فيقول:

حين أطلقــتَ النار على الخنزير البرّي فقتلتَ جارنا أيّهما كنتَ تنوي أن تقتل على وجه التحديد الخنزير البرّي أم الجار.

وعلى الفور، يدع الدخيل جزءا من طبقه يسقط على الأرض. ثم يلتقطه ويقول: الخنزير البرّي يُســمَع صوتُ حفيــف. يقدّم الدخيل الطعام للأخت البكر. ويسألها: هل تريدين أن تأكلي.

تجيب الأخت البكر : لم أعد أستسيغ شيئا يُسمَع صوتُ حفيف.

ثم تضيف : أتألّم أكثر مما تظنّون.

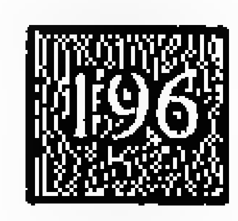
تذهب الأخت الكبرى لمواساة الأخت الوسطى. فتقول لها: أودّ إيلامك.

وتضحك وتقفز. فتبقى الأخت الوســطى ســاكنة، دون ردّ. تقف الأخت الكبرى أمام النافذة من جديد، فيبدو عليها شِيء من الاضطراب.

يقول الأخ الأصغر للدخيل: أنا لا أصدّقك

تتنهّد الأخت البكر بقوة وتقول: نحن نموت بعد أن نكون قد عشــنا وقتا طويلا.

تنفجــر الأخت الكبرى باكيــة وتخبط الأرض بقدمهــا. يتناول الدخيل





طعامه. تنهض الأخت الوسـطى، وبعد أن تترك كتابها جانبا، تمشي بخطى مدروسـة، فتقترب من الدخيل، فتحيطه بذراعيها، ثم تضمه، دون أن تنظر إليه، ثم تعود إلى مكانها، فتستعيد كتابها. لا يقوم الدخيل بأي حركة.

تقول الأخت البكر وكأنّها تحدث نفسها (بصوت باكٍ): نحن نشغل رأسنا لكي نعرف ما كان يتوجّب علينا فعله أو عدم فعله ومن المستحيل الاستباق وليس للمرء أن يلوم غير نفسه أما تلك الحلقة من الأفكار الجهنمية (أتساءل إذا كانت العناية الإلهية قائمة) فكان عليّ ذات يومٍ أن أتخلّى عن شـعوري بالفخر.

بعـد أن نـام الدخيل، بين لقمة وأخرى، لوقت قصير، اسـتيقظ فأطلق صرخة. في حين لم يردّ الآخرون.

يسأل الدخيل: هل تكلّمت أثناء نومي.

لا يجيب الآخرون.

يقول الدخيل بصوت قوي وواضح:

لو دخل أحد إلى رأسـي لوجد جروحا هائلة. وانطلق في الحديث. فقال أيضـا: رأيت العـدو الجبّار (رأيته من حيث أتيـت) والعدو الجبار متعطش للدماء.

الكل في حالة ذهول. الأخت البكر تحدّق فيه.

الأخت الوسطى تنتحب، وتقول وسـط الدموع، كأنّها تحدّث نفسها: ما كان ينبغي وضعه في السجن.



في وسعها تكرار ذلك مرارا. تفتح الأخت الوسطى فاها كأنها على وشك أن تتكلّم لكنها لا تنبس ببنت شفة.

وحـده الأخ الأصغـر، الذي ظلّ هادئـا، يقول: وهكـذا فقد صرت من أصحاب السوابق، يا عزيزي.

فيقول الدخيل : اخرس.

فترة تردّد. الدخيل يواصل تناول طعامه.

وتثور ثائرة الأخ الأصغر بدوره. فيقول: مثقبان معدنيان اخترقا عينيّ ثم يبكـي الأخ الأصغر قليلا. الأخت الكبرى تضحك وتقفز. يقول الأخ الأصغر أيضـا: فترات بعد الظهـر بحالها والحزن ينهشـني، ويضيف: فترات بعد الظهر بحالها.

فترة تردد. الأخت الكبرى تبكي وتصفق يدا بيد.

يترك الدخيل طعامه، ويتقدّم مـن الأخ الأصغر بخطى موزونة، وببطء، فيحتويه بين ذراعيه، ويلاطفه قليلا: لستَ عالي الهمّة أنا مسرور لخروجي من السجن يترك الأخ الأصغر. يمضي مترددا. يقول أيضا: كم تنمّ وجوهكم علـى العطف والعذوبة ثم يواصل التحرّك متـرددا. يأتي إلى أمام النافذة. ينظـر عبر النافذة. يقـول: إيه ما أجمل حقول الـذرة ينظر إليه الآخرون مبهوتيـن. يقـول الدخيل أيضا: يقتـرب رجل يرتدي معطفـا من المطاط الأسود.

تطلـق الأخت الوسـطى صرخة مخنوقـة وتمضي فتقفل بـاب البيت بالمفتاح مرّتين. يُسـمَع طرق على البـاب أو رنين جرس. الجميع في حالة انبهار. يُسـمَع طرق على البـاب أو رنين جرس أيضا. هنالك طرطقة. وهم جامدون كالنيام.

يبتعد الرجل في الخارج. يقول الدخيل: أنا حرّ الآن ويسعني أن أقول ما يلي. يتوقّف ثم يواصل: حسبي أن أعرف أنكم في متناول صوتي يبتسم له الجميع. تصفق الأخت الكبرى كفا بكفٍ وتقفز. تضحك الأخت البكر قليلا. يصفّــق الأخ الصغر بالتوافق مع الأختً الكبــرى. ومجددا يتولاهم الجمود، كأنّهم نيام، والدخيل معهم. ويُسمَع طرق على الباب مجددا. وهم على الحال نفسها، كأنّهم نيام.

يُسمَع صوت الرجل ذي الشال صائحا:

افتحــوا افتحوا يمرّ بعض الوقت. تم تدبّ فيهم الحياة مجددا. يتمطّون قليــلا، والبعض يتنحنح. يقفز الدخيل قفزات صغيرة وهو في مكانه، كأنّه، إلى حدٍ ما، ملاكم يتدرّب.

ثم يلكم الأخ الصغير الذي يقول: آخ

يغيّر الدخيل لهجته تغييرا تاما فيقول له: اعذرني لأنّي لا أضع قفازين لكنك كنت تخاف دائما القيام بأي حركة في العالم الفســيح ثم يتوجّه قائلا للآخرين: ليست لديكم من أحلام.

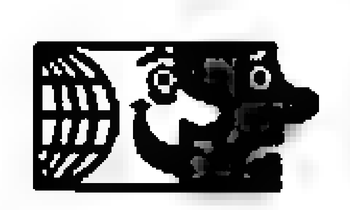
ويصفع الدخيل جبينه مرّات عديدة ويقول: لقد حطّموا حياتي.

يُسمَع في الخارج صوت الرجل ذي الشال صائحا: افتحوا افتحوا.

يســقط الدخيل بطولــه على الأرض. ليس مــن ردّة فعل لدى الآخرين. يحوّلون أنظارهم. ما يزال صوت الرجل ذي الشال مسموعا. ينهض الدخيل من سقطته، يدندن.

تقول الأخت الكبرى للدخيل: كم أنت تتألّم.

يضحك الدخيل قليلا. تقوم الأخت الكبرى بقفزات صغيرة في المكان.



تســـتيقظ الأخت البكر، التي قد أغفت قليلا، وتقول للدخيل: هيا بنا يا حبيبي.

تمدّ للدخيل ذراعيها. يتجاهل الدخيل الأخت البكر.

تنهي الأخت الوســطى قراءتها، فتتمطّــى في كل اتجاه، وتتوقف فتقول: يتولاني الشعور بأنّ أحدهم ينظر إليّ.

الواقع أنّ الرجل ذا الشال، الذي لا ريب في أنّه دخل من باب آخر، وكان مختبئــا، يظهر فيقول: يا عصبة الخنازير ويضحك ضحكا زائدا عن الحد، ويقوم بدورات حول نفســه. وبغتة، يقول للدخيل ســاخطا، من غير ســبب ظاهر: وماذا عنك هل أنت على ما يرام.

فيقول له الدخيل: حذاؤك صغير جدا.

وينفجر الدخيل ضاحكا. ينظر الرجل ذو الشال إلى حذائه منذهلا.

يضيف الدخيل قائلا : قياسه ناقص من الأسفل على الأقل.

الأخت الكبرى شــاردة الذهن.الأخت الوســطى تضحك ضحكا متكلّفًا والأخت البكر تتنحنح.

يقترب الرجل ذو الشال من الدخيل ويقول: سوف تدركك أحداث الماضي مجددا.

تقول الأخت البكر، كأنّها تحدّث نفسها: الزمان قد صفح لتوّه

فيقول الرجل ذو الشال : آه أنا لا أصفح ثم يقول أيضا للدخيل: والآن ما قولك.

فيقول الدخيل (من خلال دموعه) : فليكفّ الجميع عن معاملتي كأنّي قذارة.



ويوجّه الدخيل لكمة مباشــرة إلى فك الرجل ذي الشــال الذي يســقط أرضا، كأنّه صريع. ردّة فعل بين المجموعة. يســتأنف الدخيل تناول الطعام والشراب. يُحدِث ضجّة نَهمٍ وهو يأكل ويشرب.

يعود الرجل ذو الشــال إلى رشــده، فينتصب قليلا ويقول: يا مجرم يا مجرم.

ثم يســقط مجدّدا. يقترب الأخ الأصغر من الرجل ذي الشال ويقول له: دعه وشــأنه ثم يوجّه إلى جسد الرجل ذي الشال ركلة أو ركلتين، ثم يذهب ليجلس فيتخذ وضعية فائقة التكلّف.

تقــول الأخت الكبرى، كأنها تحدّث نفســها (يُســمَع صوتُها من خلال الدموع): إيه كفاكم صراعا.

وتقول الأخت الوســطى بلهجة مصالحة، وبصوت يشــبه الأصوات التي يعتمها رجال السياسة: هيّا بنا هيّا بنا تذكّروا أيام الصيف ونحن نأكل سلطة فواكه ثم تمســك بيديّ كل من الدخيل والأخ الأصغــر وتقوم بدورة صغيرة وبطيئة. ثم تتوقف. وتنتابها نوبة سعال. ثم تقول: نتخيّل خطأ أنّ الأشخاص اليدينيــن ذوو ســلطة. تضحك قليلا ثم تضيف: لا بأس فأنا لســت كذلك وأشعر بأنّ قدميّ ثابتتان على الأرض وبسلطة قوية وتتخذ وضعية معينة ثم تضيــف أيضا: وهذا ما يجعلني أدعوكم على الدوام لأن تكفّوا عن التصرّف أمام ناظري كصغار الخنازير.

وتتوجّه الأخت الوســطى لتعين الرجل ذا الشال على النهوض ثم يغمغم الرجل ذو الشال بشيء كأنّه يقول: أما ذاك فسوف أصفّي حسابي معه.

فتقول الأخت الوسطى للرجل ذي الشال: انصرف من هنا.

يبدأ الرجل ذو الشال خروجا مستعجلا فتقول له الأخت الوسطى أيضا:



اعلم أنّك لم تقدّم لي أي نفع قط.

يخرج الرجل ذو الشـــال، وما إن يصير خارجا حتى يصيح مرّة أخرى: يا عصبة المجرمين.

تتحرّك الأخت البكر في ســـريرها، تدفع الأغطيـــة، محاولةً النهوض. تتقدم الأخت الكبرى لمساعدتها.

تقوم الاثنتان بجولة صغيرة ثم تقول الأخت البكر: أتعلمين يا فرانســـين أنّي لم أقم بهذه الجولة الصحية الصغيرة منذ زمن طويل.

ثم تعودان إلى السرير. ويسود الهدوء.

يقول الدخيل بصوت قوي : يجب أن نناضل.

تعتـــري الآخرين حالة من الذهول. فيقول الدخيل أيضا: أعتقد أنّي أمرّ بحالة كآبة.

يقـــوم بحركات ملاكم. فيوجّه لكمات إلـــى أمامه. ثم يعود كلّ واحد إلى مكانه. الأخت البكر في الســـرير. تقف الأخت الكبـــرى أمام النافذة بحالة اضطراب وهي تبكي. تتناول الأخت الوســـطى كتابـــا جديدا. يحافظ الأخ الأصغر وهو جالس على وضعيته المتكلّفة. يســـير الدخيل بخطى واســـعة، فيجـــأر مزمجرا ثم يطلق صرخات، ثم يتناول ســـاطورا ويقطع يده اليمنى. فيغمض الجميع عيونهم.

باريس، آب ٢٠٠٢- أكتوبر ٢٠٠٢.

****





الاسم الأصلي للمسرحية

أناتول فيلد
مسرحية للكاتب السويسري

Anatole Felde[1]
D'Hervé Blutsch

ترجمة: د. منتجب صقر

مراجعة: أ. أحمد الويزي

(١) Hervé Blutsch، in Hervé Blutsch، Théâtre incomplet، Editions du Cardinal، Paris، ١٩٩٧.

- «أناتول فيلد»، مسرحية منشورة في الأعمال غير الكاملة للكاتب هيرفيه بلوتش، الجزء الأول، دار نشر الكاردينال، باريس، ١٩٩٧.

المسرحية

تجري أحداث المسـرحية في أحد المكاتب. في المشـاهد التي تحمل عنوان «شـهادة»، تجلس الشـخصيات إلـى مكتبها، وهي تتكلـم في اتجاه الجمهـور، بينما لا يضيء الخشـبة غير مصباح عادي. أما في المشـاهد الموسـومة بعنوان «مكتب»، فالإضاءة هـي إضاءة المكتب العادية. لا وجود لفواصل تعتيم بين مشهد وآخر، إلا حين يشار إلى ذلك.

برولوغ

يجلس مونت و بوستو إلى مكتبهما، في حين يقف فيلد على مكتبه، وبيده حقيبة، مقابل الجمهور.

شهادة

مونت : كنا ثلاثة زملاء في مكتب، يوحّد بيننا العمل، وتجعلنا الحاجة متضامنين. لا نتعارف بشكل جيد، غير أننا كنـا نقضي كل يوم من أيام الأسـبوع، مجتمعين مع بعضنا. يدعـى الوجهان اللذان ظللـت أرتبط بهما أثناء نهاراتي: السـيد بوسـتو والسـيد فيلد، بينما أدعى أنا: السـيد مونت. وذات يوم، قال لنا السـيد فيلد:

مكتب

بوستو ومونت في غمرة العمل.



فيلد : حـــان الوقت لترك هذا المكتب.(يلتفت نحو مونت).
سأرحل عمّا قريب.

مونت : أنا لا أصدقك.

شهادة

بوستو : كنـــا ثلاثة زملاء في مكتب، أرســينا حول مشـــروع العمل المشترك قواعد محبة صادقة، رغم التحفّظ. كان الســـيد فيلد يلمّح دائما بمشروع الرحيل، لكننا لم نكن نوافقه الرأي.

مكتب

بوستو و مونت في غمرة العمل.

فيلد : حان الوقت لرفع الأشرعة. (يلتفت نحو بوستو).عليّ ترككما.

بوستو : أنا لست موافقا.

يعود إلى عمله. يتجه فيلد نحو الجمهور.

فيلد : كنـــا ثلاثة زملاء في مكتب، ثلاثة مســـاكين يقتلون أنفسهم في العمل. وكان الطقس في الخارج جميلا، وكنا في شهر تموز، وحقيبتي جاهزة.

فيلد يقفز في الفراغ. يوقفه حبل كان ملفوفا حول عنقه. إظلام. نهاية البرولوغ.

I

مكتب

يجلس بوستو ومونت إلى مكتبهما، وهما مصدومان، ينظران صوب جثة فيلــد المتدليّة أمام مكتبــه، بينما بيده ما تزال ممســكة بالحقيبة. صمت طويل.

بوستو : هل تعتقد أنه مات؟

مونت : لا حياة بعد أن تتكسر فقرات الرقبة.

تمضي لحظات.

بوستو : عجبا!

مونت : قالها، ففعلها. هذا عمل أخرق، لكنه جميل.

بوستو : ينبغي العثور على شخص آخر، يا سيد مونت...

تسقط حقيبة فيلد على الأرض.

مونت : ... ونظافة المكان...

II

شهادة

مونت : كنا نقــوم بترتيب المكتب مرتين في الأســبوع، كلّ حسب دوره.

بوستو : كنا نتقاسم الأدوار، لكل واحد منا أسبوع. كان الدور هذا الأسبوع على السيد فيلد.

III

مكتب

لا يزال مونت وبوستو يراقبان فيلد.

مونت : أمر الميت غريب.

بوستو : إنه لا يثرثر.

مونت : إنــه لا يثرثر، إلا أنــه يفصِح. هــل لاحظت كم هو شاحب؟

بوستو : نعم.

مونت : يبدو عليه الاســتياء. نفس الملمح الــذي ظل يميّز وجهه، خلال الأيام التعيسة...

بوستو : أجل.

مونت : سأذهب كي ألمسه.

بوستو : تلمسه؟ أتعني ما تقول؟

مونت : هو لن يعضني.

بوستو : لكن، وذاكرته؟

مونت : ليست له ذاكرة. ثم إني لن أؤلمه، سألمسه، لأرى.

بوستو : سآتي معك.

مونت : إذا أردت.

ينهض الاثنان، ويتجهان نحو فيلد بخطوات حذرة. بعد برهة من الزمن،

يلمس مونت الجثة.

بوستو : كيف وجدتها؟

مونت : بـاردة. (يعبث مونت بذراع الجثة عـدة مرات). إنه أمر مسل، تنفذ كل ما أطلبه منها. (يحرّك يد الجثة على شكل تحية، ثم يقول بصوت تغيّرت نبراته بشكل مقصود): صبـاح الخير. (يسـتعيد صوته العادي، ويوجه الكلام إلى بوستو): ألا تجد الأمر مسليا؟

بوستو : هل أستطيع أن أجرب؟

مونت : تفضل.

يقترب بوستو بدوره من جثة فيلد، يفحصها، ويلمسها بطرف الأصابع. ثـم يقـوم بعد ذلك بمصافحـة الجثة من غير أي تردد، مـن دون أن يرفع نظراته عن وجهها.

بوستو : صباح الخير يا سـيد فيلد. (يوجـه الكلام لمونت) هذا صحيح، الأمر غريب حقا.

مونت : أليس كذلك؟ فلنفكها من الحبل.

يقومان بفك الجثة من الحبل، ويجلسانها على كرسي.

مونـت (وقـد احتفظ بالحبل في يده): يا له من حبل جيد. لم يكن لفيلد أن يفلت منه.

بوستو : قد يكون في مقدورنا قطعه إلى قطع صغيرة، نقدمها على شكل هدايا جالبة للحظ.



مونت : لنقطعه نصفين. عندها، سيحالفنا الحظ أكثر.

بوستو : فكرة رائعة جدا. سنحظى بالكثير من السعادة، ثم إن ذلك لأمر جيد أيضا.

يقوم الاثنان بقطع الحبل نصفين، يأخذ كل منهما طرفا.

مونت : هل لاحظت أن السيد فيلد تخلى عن سمْت الاستياء الذي كان يميزه؟

بوستو : لا.

مونت : إذا، تفحّص فيه بعناية. إنه هادئ تقريبا.

بوستو : أنت تفهم الهدوء بشكل غريب، هو لا يعبر عن أي شيء.

مونت : علينا أن نعيد له ابتسامته (يعيد له الابتسامة). ألا يبدو هكذا أفضل؟

بوستو : يبدو مرحا أكثر.

مونت : ولكي يبدو بسمت أكثر بشاشة، يتوجب علينا أن نلبسه ثيابا تنكرية. لدي بعض الملابس القديمة في خزانتي الخاصة، وهي ملابس من شأنها أن تعطيه شكلا رائعا.

بوستو : ولكن لماذا تريد أن تلبسه ثيابا تنكرية؟

مونت : ولمَ لا؟ لنتسلى قليلا، لن نحظى كل يوم بمثل هذه الحظوة... ولا بهذا الحبل الجالب للحظ.



بوستو : ولماذا تجد أن تتكره سيكون أمرا مسليا وطريفا؟

مونت : لا أعرف!... إنك تطرح أسئلة غريبة... أنا لا أعرف شيئا، إنما أجد هذا طريفا، وأنت؟

بوستو : لدي نفس الإحساس.

مونت : وإذن؟

بوستو : ألا ترى أن هذا مثير للقلق؟

مونت : ماذا؟

بوستو : أن نجد ذلك طريفا.

مونت : التنكّر؟

بوستو : نعم.

مونت : لا.

بوستو : لمَ لا ؟

مون : لأنــك... تزعجنــي يا بوســتو... إلى أيــن تريد أن تصل!؟

بوستو : لا لشيء... أنا أسألك فقط.

مونت : لقد أفسدت علي رغبتي...

بوستو : ما عدت تجد ذلك طريفا؟

مونت : بلــى. لكني لم أعد أرغب بالمرة، في ذلك. نحن نضيع الوقت، ونتحدث على نحو مفرط. سأعود إلى العمل.

يعود إلى مكتبه، يجلس، يفتح ملفا، ويقرأه بانتباه.

بوستو : لا. فلنلبسه لباسا تنكريا.

مونت : فيما بعد.

بوستو : متى؟

مونت : فيما بعد.

IV
شهادة

- مونت : صـــار «فيما بعد» هـــو اليوم التالـــي. بالإضافة الى الملابس القديمة، جلبنا أنا وبوستو، دون أن نتشاور فيمـــا بيننا، بعض الإكسســـوارات، التي أضفت على فيلد هيئة لم نعهدها فيه من قبل.

V
مكتب

جثـــة فيلد تتنكّر في هيئة مهرج: قميص بمربعات، باروكة، أنف أحمر... إلخ. يقف مونت و بوستو حولها.

مونت : ألا يبدو أفضل هكذا؟

بوستو : لم يعد يشـــبه ما كان عليه. لم يعد على نحو تقريبي، مـــا كان عليه من قبـــل، أبداً. إن هـــذا ليس هو هو بالكل. إنه شخصٌ آخر.

مونت : إنه فيلد آخر، لكنه نفسه دائما!

بوستو : يبدو كمهرج جميل..

مونت : أرى ذلك، أنا أيضا... اللباس يلائمه على نحو جيد. علينا أن نرتب له دورا صغيرا من أدوار السيرك.

بوستو : لكنه ميت، يا سيد مونت.

مونت : أنا أعرف هذا جيدا. لكن، لو وُضِعَ هذان الحبلان بهذه الكيفية (يمسك بالحبلين الجالبين للحظ، ويربطهما حول ذراعي فيلد)، لأمكنني استخدامهما كما لو أن هذه الجثة دمية متحركة. والآن، هذا عرض قصير لتسليتك، يا سيد بوستو.

بوستو : عرض من أجلي؟...

مونت : يقدمه لك صديقاك العزيزان...

بوستو : هذا لطف كبير منكما.

مونت(رافعا يد فيلد، ومغيرا نبرة صوته): صباح الخير أيها الأطفال الصغار!

VI

شهادة

تتخلل شهادة بوستو خلفية صوتية خاصة بمسرح الدمى الموجه للأطفال.

بوستو : كان ذلك كالدمى التي عرفتها في طفولتي. استعدت

تلك البساطة الصافية التي كنت أعتقد أنني فقدتها إلى الأبـد. جحظت عيناي، ودفعني الفرح للتصفيق بحـرارة. كنت أصـرخ «المزيد! المزيـد!». لم أكن أريد من العرض أن يتوقـف، وظللت أصرخ وأصرخ «المزيد! المزيد!... أيتها الدمى!».

يلتفت بوستو من جديد نحو الدمية التي أخذت في التحرّك، بعدما ظلت ساكنة حتى تلك اللحظة، بفعل تحريك مونت لها. ثم ردد، وهو يصفق:

بوستو : المزيد... المزيد... المزيد أيتها الدمية!

يتم تخفيض كثافة الإضاءة، إلى غاية تخييم الظلام.

VII
شهادة

مونت : مرّت لحدّ الآن عدة أيام، ونحن نعبث بزميلنا السابق، مغيّرين من دون توقف في السيناريوهات، وواضعين عدّة مشاهد كوميدية، لكن رائحة غريبة بدأت تنتشر في المكتب.

VIII
مكتب

يظهر فيلد بلباس تنكري. يحرّك مونت وبوسـتو ذراعي فيلد، بمساعدة الحبلين الجالبين للحظ، ويجعلانه يكتب رسالة.

بوستو (يملي الرسالة بينما مونت يحرك يد فيلد): سيدي/سيدتي: نظرا لوعكة طفيفة عارضة، فإن السيد فيلد يعتذر عن حضور الاجتماع. وتفضلوا . سيدي/سيدتي . بقبول فائق الاحترام.

يقومان بختم الرسالة، باستعمال يد فيلد. يحملها بوستو، ويعود إلى مكتبه. يرخي مونت الحبل الذي كان يمسك به فيلد. تهوي الجثة على المكتب.

مونت : ألا تعتقد أن علينا التوقف عن هذا الآن، مادام أن الجثة تفوح برائحة كريهة؟

بوستو : لا أستطيع يا سيد مونت. لسنا في أسبوع التنظيف الخاص بي.

مونت : وأنا أيضا لا أستطيع. إنه أسبوع السيد فيلد. (يسحب جثة فيلد ويجعلها تتكلم): هذا صحيح، إنه أسبوعي، لكني لا أشعر في قرارتي بالشجاعة اللازمة للقيام بذلك...

فجأة ينقطع أحد الحبلين اللذين يسندان الجثة. يعم صمت طويل.

مونت : حبلانا اهترآ، يجب أن نشتري غيرهما.

IX
شهادة

بوستو : كنت أنهض صباحا، وأذهب إلى العمل بقناعة تامة. وكنت أعود إلى بيتي في المساء، ثم أتناول العشاء،

وأنام، وأنا أعتقد بأني سـعيد. لم يكن لدي أي وعي يشعرني بالفراغ، الذي يملأ حياتي، إلى أن جاء اليوم الذي أرشدنا فيه السيد فيلد إلى الطريق الصحيح، وقد تمّ ذلك في صباح يوم جميل من أيام شهر تموز. مـا أيقظه فينـا فيلد، لا يمكن لذهـب الأرض كلها أن يعوضه بالمرة. إن نـورا أضاء في دواخلنا، وقوة بناءة صارت تحركنا، مثل لعبة نارية ذات الألف لون، فصار كل يوم لحظة ابتكار جديدة!...

مونت : فـي الحقيقة، لم نكن نرغب فـي التوقف. لقد كنا نتسـلى كثيرا. لم نأبه كثيرا للرائحة الكريهة، وإنما اشـترينا حبالا جديدة مزودة بنظـام بكرات متطور للغاية. وقد سمحت لنا بعض الاكتشافات بالإشراف الحق، على عملية إخـراج متقنة لعرض حقيقي ذي جودة عالية.

كان مونت يكشف عن نظام البكرات، وهو يتلفظ بالجملة الأخيرة. سقط الحبلان فوق الجثة.

بوستو : كنا في قمة عملنا الفني، عندما وصل...

حالة من الارتباك الغريب تهيمن على بوستو، الذي يثبت الحبلين، قصد تحريك فيلد؛ بينما مونت يتابع حديثه.

مونت : كنا نعيد مشـهدا، وضعه بوسـتو ليلة البارحة. كان كل شـيء يسـير على ما يرام، بما فـي ذلك النص والتشـخيص... وفي تلـك اللحظة بالـذات، دخل

علينـــا... بعد أن جذبته الرائحة التي كانت تنتشـــر أكثـــر فأكثر فـــي الغرفة، والتي مـــن المفروض أنها وصلـــت إلى بقية المكاتب الأخـــرى. دخل علينا في منتصـــف العـــرض، غير أننـــا لم نلاحـــظ وصوله. كان مـــن المفترض في الحبليـــن الجالبين للحظ أن يخبرانا بقدومه، لكننا كنا مندمجيّن في الدور الذي عكفنا على تشخيصه، الى درجة أننا غفلنا عن هذه التفصيلة.

ذهب مونت للبحث عـــن قبعة ألصقت عليها بطاقة صغيرة، كتبت عليها لفظة «المدير»، ثم ليضعها على رأس الجثة، ويقول:

مونت : كانـــت الواقعية هي هوايتنا المتقنة. كانت ذلك النوع الذي نجد فيه، أنا وبوستو، نفسيْنا.

يضـــاء المكتب. يتكلم المدير عبر فم فيلد، الذي يحركه مونت وبوســـتو بواسطة الحبلين ونظام البكرات.

المدير/فيلد : لقد قتلا السيد فيلد!

بوستو : هذا غير صحيح، لقد شنق نفسه بنفسه.

المدير/فيلد : أنتما وحشان، كيف استطعتما أن...!

مونت : لكننا لم نفعل شيئا. هو انتحر بنفسه. هذا كل ما في الأمر!

المدير/فيلد : سأستدعي الشرطة!

- **مونت** (وهو يقطع اللعبة كي يوضح شـــيئا ما للجمهور):تجمع حشد غفير

مــن الناس أمـــام الباب، فرأينا وجــوه زملائنا التي أصبحت منســية اليوم، ممن ظل يعمل في المكاتب المجاورة.

بوستو(يستأنف اللعبة) : كنا نلعب!

المدير/فيلد : هذا عمل قذر! أنتما وحشان!

بوستو : ليس لحياتك معنى...!

يرخيان الحبلين، فتسقط جثة فيلد على الأرض. تعود الإضاءة الخاصة بمشهد «الشــهادة». يُجلِس مونت وبوســتو فيلد إلى مكتبه، و يجلسان إلى مكاتبيهما.

مونت : لم يفهم المدير شيئا. لم يفهم زملاءنا الآخرون شيئا. لم تفهم الشرطة شيئا. لم يفهم أي أحد شيئاً. لم يرد أي أحد أن يفهم شــيئا. لهذا السبب قاموا بطردنا. لأنهم خافوا من الحقيقة، حقيقتنا، وكانوا يرتعشون لمعرفة مــا كان ينعش قلبينا. كانــوا يختبئون خلف الكلمات الرنانة، من قبيل: الأخلاق، العمل، الذاكرة، المقدس، لا ينبغي العبث بهذه الأمور بالذات... لكن، لأننــا كنا من قبــل مثلهم، فإننا نعلم أنا وبوســتو... نعلم بأنهم لــم يكونوا إلا مجرد موتــى، على قائمة الانتظار.

بوستو : عدنا إلى بيتينا، كان العالم في الخارج يبدو عبثا، أجوف، وفارغا، ودون طعم. لقد كان تفكيرنا مشغولا بفيلد، الذي وضعوه في نعش، ظل وحيدا هناك... في مكتبنا.

مونت : وبما أننا كنّا مدفوعيّن معا بغريزة البقاء نفسها، فقد عدنا في نفس المساء إلى المكتب. قمنا بإفراغ النعش من محتواه، ووضعنا بدل ذلك كل وثائقنا ومستنداتنا. بعد ذلك، بقينا هناك مختبئين في المكتب، نحن الثلاثة.

بوستو : عندما وصل موظفو مصلحة الدفن، في صباح اليوم التالي، استغرب المدير من بقاء الرائحة في المكتب، أشدّ نفاذا مما كانت عليه من قبل، رغم عملية التعقيم الكامل التي خضع لها المكتب. وكنا . أنا ومونت . نرتعش خوفا من أن يكتشف أمرنا...

مونت : لكنهم قرروا ببساطة إغلاق المكتب. حينها، استعدنا الأمل، للمرة الأولى.

بوستو : وحتى عندما سدّوا الباب بحائط، بقين نشعر بسكينة تامة، لا يشوبها أي قلق، ولا أي ندم، ولا أية مرارة. فرحة عارمة كانت لوحدها تملأ روحيّنا.

يسحب مونت أحد الحبلين اللذين كانا يشدان جثة فيلد. يرفع هذا الأخير رأسه، ويقول:

فيلد : إعتام.

يسود الظلام



الاسم الأصلي للمسرحية

Carthage, encore

Jean-Luc Agarc

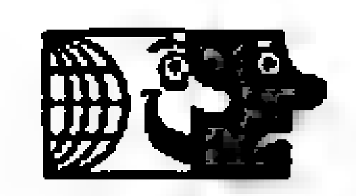
قرطاج، مرة أخرى

جان لوك لاغارس

ترجمة د. منتجب صقر

المراجعة أ. أحمد الويزي





نشرت هذه المسرحية للمرة الأولى عام ١٩٧٩، على شكل نسخة مرقونة بآلـة كاتبة (تحت عـدد: ١٠/٩)، من طرف هيئة لوتياتر أوفير (المســرح المفتوح) بباريس. وسجلت ضمن تســجيلات إذاعة فرانس كولتور (فرنسا الثقافية)، عام ١٩٧٩.

شخصيات المسرحية

» الراديو

» المرأة الأولى

» المرأة الثانية

» الرجل الأول

» الرجل الثاني

المسرحية

بداية الرسالة الموجهة إلى إليز.

الراديو:... وبالإضافة إلى ذلك أيضا، الطقس جميل. العشب في موضع آخر ليس أكثر اخضرارا، ولا السماء أكثر زرقة. في حقول البلاستيك، ركضُ الأطفال الذي لا ينتهي، وهم ينتشـون بسـعادة كبيرة وإجبارية، ويدوسـون أزهار البلاستيك الرومانسـية بأقدامهم. وعلى الطريق الإسفلتي العجيب والرّائع، شباب المستقبل البريء يصلّ بخطو سريع.

وبالإضافة الى ذلك أيضا، الطقس جميل...

... ويسـتمر أعداء الوطن وأعداء السـعادة الحقيقيون، وقد حلّت بهم الذكرى الحزينة والمشدودة إلى عالم لم يتوقفوا عن الندم عليه، في الصّدح الذي يصرخ بشـعارات مملّـة ورّتيبة، ترتبط بمطالبهـم الخرقاء. لكن قوّة الآمال المشـتركة الحيّة والمتسامية، تزرع ابتسـامة الإيمان السعيدة على وجه المرء.

الخير مأمول التحقّق دائما غدا، والغد مع ذلك ليس ببعيد جدا.

الغد، سيحلّ عما قريب.

وبالإضافة إلى ذلك أيضا، الطقس جميل...

... ويتعيّـن على كل فرد أن يشـعر. بعمله الدؤوب ولكـن المثمر. بأنه مدعوم من طرف جهد عام، دعما قويا. وينبغي على أصدقاء الوطن والسعادة الشـاملة الحقيقيين أن يدركوا بأن حالة الضرورة، لا تكمن في البحث عن الطمأنينـة الفردية، وإنّما في التحقيق العميـق للمصير العام والعظيم. لا



أحد يمكنه أن يكتفي باستحضار ذكرى عالم تفسّخ، أو بأمل مضحك في عالم مفترض يكون أفضل. العشب في موضع آخر ليس أكثر اخضرارا. العشب في موضع آخر، مثلما هو في كل موضع، ليس سوى كلمة.

وبالإضافة إلى ذلك أيضا، ودون أي جهد إضافي، الطقس جميل.

المرأة الأولى : ... وحين نشاء، نذهب إلى البحر.

المرأة الثانية : ... بالفعل، لا شك أن البحر سيكون جميلا جدّا في فصل الخريف، وفي الربيع، والصيف، والشتاء.

المرأة الأولى : ... وعلى البطاقات البريدية الموزّعة، يرى المرء رمالا شقراء وغير مصطنعة بالكلّ، وفضلات بسيطة مما يترك بعد نزهات يوم الأحد. وفي كل مكان، ثمة كرات وأطفال يلعبون مجتمعين.

المرأة الثانية : ... وسنستقل القطار، وربما الطائرة. وسنمضي بسرعة، بسرعة كبيرة، ودون توقف، نحو البحر الذي لا بد أن يكون جميلا في فصل الخريف، وفي الربيع، والصيف، والشتاء.

المرأة الأولى : ... لا بد أنه لم يعد بعيدا جدّا، ذلك البحر ذو الرائحة الجميلة، وذو الحركة الدائبة.

المرأة الثانية : ... في الصور التي تبثها الأخبار، نرى الناس يركضون. نعم، نعم، يركضون، ونراهم حتى يقفزوا ويتصالبوا. ونرى أطفالا يلعبون بالكرة، يلعبون بكل ما يمكن للمرء أن يتخيله. نرى أطفالا تتدلى فوق



أعينهم بعض خصلات الشعر.

المرأة الأولى : ... لابد أن تكون جميلة جدا، تلك الخصلات التي تتدلى فوق وجوه الأطفال، الذين يركضون بشكل مجاني وبلا هدف، بينما الريح تدفعهم من الخلف.

الراديو : ... وفي كل مكان، وفي كل حين، تحمل العصافير الميكانيكية على جناح السرعة، الخبر المنتظر بلهفة عن أيام المستقبل السعيدة والمبرمجة. في الأخبار الأخيرة، لم يعد فصل الربيع، ذلك الفصل الرائع الذي يذوب فيه الجليد، لم يعد ببعيد. سيكون الانتظار قصيرا، وستتفتح مرة أخرى، في المستقبل القريب، أكمام الورد البلاستيكية، للأفضل وللأسوأ على حد سواء. زد على ذلك، أن الطقس جميل منذ أيام، وكأن هذا دليل على قدوم الغد السّار...

... مع قليل من العزم والإرادة، يمكن للمرء أن يصغي لعذوبة همس الرياح الدافئة، على رأس شجر الحور، الذي لا يطلب إلا أن ينتشي. فمزيدا من الصبر، حتى يفوز كل واحد في الأخير، بحقه في المكافأة المستحقة.

المرأة الأولى : ... وسنذهب إلى البحر بلباس العطلة، الذي رسمت عليه زهور كثيرة.

المرأة الثانية : ... وسنشتري فساتين إسفنجية قديمة، تكون طويلة جدا، وتتناسب معنا بشكل جيد.

المرأة الأولى : ... وقبل الرحلة، سأشتري كرة، لعلها تفيد.





المرأة الثانية : صحيح، لعلها قد تفيد.

برهة.

المرأة الأولى : ومع ذلك، يقال إن البحر، مغطى هو أيضا، بموج دبق ولاصق.

المرأة الثانية : ... كما في كل مرة، سيصل الموج الدبق واللاصق قبلنا.

المرأة الأولى : ومع ذلك، ستواصل ذكرى الأطفال العدميين البعيدة ولركضهم المجاني، ترك آثار خطواتهم الرشيقة عليه.

المرأة الثانية : ومهما يكن، سنذهب إلى البادية. الطائرات، والقطارات وحتى الدراجات الهوائية - مع قليل من الأمل، وكثير من الإرادة - يمكنها الذهاب إلى البادية في فصل الخريف، وفي الربيع، والصيف، والشتاء.

الرجل الأول : ... وفي عيني تلك المرأة بالذات، يمكن أن نجد ما يُدعى علامة ربما. كانت تنظر إلى البعيد، كانت تنظر نحو الجدار المعتم، ودون أي إشارة، دون أي إشارة على الإطلاق، استدارات ورفعت ذراعها، وقالت: «لقد انتهى كل شيء بصفة نهائية، لم يعد هناك أي باص...».

الرجل الثاني : لعل ذلك سيكون جميلا جدا.

الرجل الأول : لقد كان جميلا جدا.

الرجل الثاني : ورحلت.

الرجل الأول : وظل الآخـــرون ينتظرون ذلك الباص، الذي لم يأت، ولن يأتي أبدا.

الرجل الثاني : كان عليهم أن يتبعوها.

الرجل الأول : نعـــم، كان علينا أن نتبعها، لكن الباص كان هناك. لم نكن واثقين من أنه لـــن يأتي، ولم يرغب أيٌّ منّا في ترك مكانه ضمن الطابور.

الرجل الثاني : ظل الناس ينتظرون، وهو لم يأتِ. بدأ الناس يدركون بأنه لن يأتي أبدا. البعض شرع يقول ذلك لمن لم يكن يرغب في معرفة هذا. وطوال أيام وأيام، وصباحات لا نوم فيها، بقـــي هؤلاء هناك، وكذلك أولئك الذين أرادوا إقناع الآخرين، لأن لا أحد. لا أحد بالمطلق. كان يرغب في ترك مكانه ضمن الطابور.

المرأة الأولى : ... واعتبارا من ذلك اليوم بالذات، توقفت القطارات والطائـــرات والدراجـــات الهوائية وأجهـــزة التدفئة والمصاعد. ومع ذلك لا شيء، لا شيء تغيّر أبدا. لم يتحرك أحد، لأننا كنّا نقول بأنّ يوما ما ربما...

الرجل الثاني : ... ومـــا أتى الباص أبدا. ومع ذلك، كان هناك أناس ينتظرونه.

المرأة الثانية : حضرت الحقائب.

المرأة الأولى : ربما لم يكن عليك أن تفعلي ذلك.

المرأة الثانية : ولماذا؟

المرأة الأولى : لأن ذلك برأيي، مضيعة للوقت.

الرجل الأول : أنا واثق من أنها وضعت كرةً ما في حقيبتها.

الرجل الثاني : كرة متعددة الألوان، كي تلعب بها.

المرأة الأولى : بالإضافة إلى الكرة، أخذت معها فساتين شمسية، وربما أحذية رياضية.

الرجل الثاني : وربما ستستقل القطار...

الرجل الأول : أو ربما الطائرة التي تمضي بسرعة، وبلا توقف.

المرأة الثانية : ... حضرت الحقائب وسوف نذهب إلى البحر قريبا.

المرأة الأولى : البحر المغطى بموج دبق ومجمّد، وتنبعث منه رائحة كريهة.

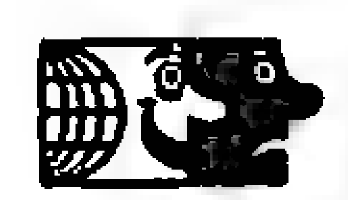
الرجل الثاني : ما أجمل العطلة التي ستقضيها!

الرجل الأول : ما أجمل العطلة التي سيقضونها!

المرأة الثانية : .. حضرت الحقائب، وسوف نذهب إلى البحر قريبا، قبل أن تلتئم. بالطبع. الثلمة مرة أخرى، بشكل كلّي.

برهة.

حضرت الحقائب، وسنذهب إلى البحر. سأصطحب معي. بالفعل. كرة



متعددة الألوان، كي نلعب بها على الشاطئ؛ وبالطائرة أو القطار أو الدراجة الهوائية ســوف نصل إلى هناك بسرعة كبيرة، وسوف نأكل أصداف البحر وسلطة خضراء.

الرجل الأول : هل التأمت الثلمة؟

المرأة الثانية : حضرت الحقائب وصندوقا كذلك. وبالكرة سـنلعب دون توقف. ســنركض مرات ومرات.. وكذلك مرات ومــرات خلــف الريح، لأن هناك ريحا على شــاطئ البحــر، ونحــن بالتأكيــد نراهــا من خــلال صور الأخبار...

المرأة الأولى : لماذا قلت أن الثلمة قد التأمت؟

المرأة الثانية : أنــا لم أقل أن الثلمــة كانت قد التأمــت، قلت أنها التأمت مرة أخرى.

المرأة الأولى : التأمت مرة أخرى؟

المرأة الثانية : أوه! هــدوءا، هدوءا. مازال هناك متســع من الوقت حتى هذا المساء.

المرأة الأولى : لكن لماذا؟

المرأة الثانية : ومــن أدراني أنا؟ ربما لأن ذلــك رمل، والرمل ينزلق بســبب الاهتزاز... حضــرت الحقائب وســنذهب قريبا...

الرجل الأول : لن ترحلي أبدا. يجب منع الثلمة من...



المرأة الثانية : لن تمنعي شـيئا أبدا، ولا حتى فتحة ما من الالتئام مـرة أخرى. لن تمنعي علـى الخصوص ثلمة ما من الالتئام مرة أخرى.

الرجل الأول : ولكن، ماذا لو بدأ الكل في...

المرأة الثانية : طبعا، لو أن الكل، أربعتنا، انخرط في ذلك.

المرأة الأولى : كنّا سنمنع الرمل من الانزلاق.

المرأة الثانية : وهل كنّا سـنمنع الماء من التسـرّب ربما، والعشب. ذلك القليل من العشـب المتبقّى لنا كي يصفرّ. من التعفّن؟

الراديو : ... هاهـو الزمن المبـارك... الزمن المبارك، حيث يكـون كل شـيء على مـا يـرام. بالطبع، سـنونوة ميكانيكيـة واحدة لا تصنـع الرّبيع، لكن على طريق الإسفلت الواسع، يمكننا أن نستشعر الاندفاعة غير المحسوسـة لوردة الخشـخاش، التي تلتهم قشـرة الأرض الكثيفة من الداخل.

سـتظهر عما قريب، وسـتتفتح في مواجهة الضـوء الإلهي للحاضنات النباتية الإلكترونية. وانطلاقا من هذه الولادة غير المؤملة، ولكن المنتظرة كثيرا، سـتحلق نحو القمم السماوية، ونحو النظرات الآسرة لرسالة الفرح، التي يطالب بها كل واحد.

... إنّ عدو الشعب الحقيقي، وقد خسر بفعل الحسرات المسيخة لزمن كان مـن الممكن فيه لكمّ هائل من نثار العشـب أن يكون عاملا للطمأنينة،

بشكل عبثي؛ قد بدا وكأنه يسخر من آمال الشعب. إنه مخطئ، ويؤذي نفسه، وهو يريد بأي ثمن أن ينشر الضجّة المشينة للمصائب المروعة، لكنها لحسن الحظ مستحيلة وغير معقولة.

... إذا كان التدمير المؤقت لجزء صغير من وجودنا قد ترك للأسف بعض الآثار، التي ما تزال قائمة في الأذهان وعلى الأنقاض، فلا يجب على أي أحد أن ينسى الأمر الذي يحث على الإيمان بكل وضد التجديد الثابت. لا يجب لنسر الكراهية واليأس أبدا، أن يجرؤ على التحليق حول ماضينا الحبيب، الذي لا يثير الشفقة وحدها، وإنما الفخر كذلك. وإلى أن تتحقق السعادة شيئا فشيئا، فإن الطقس جميل فوق الآثار الصخرية وفي القلوب المتحمسة...

المرأة الثانية : بالتأكيد، أنا لا أشعر بالنعاس.

الرجل الأول : لا أحد يشعر بالنعاس.

المرأة الأولى : «يجب، يجب»، هي دائما كلمتك المفضلة!

الرجل الثاني : معها حق، يجب أن نتكلم عنه كثيرا.

الرجل الأول : الأجدر بنا أن نعرف ما إذا كان بإمكاننا منع الثلمة من الالتئام مرة أخرى.

الرجل الثاني : لا أحد يستطيع فعل ذلك.

المرأة الأولى : بلى، أنا أستطيع!

المرأة الثانية : الثلمة! إنها عالية جدا عنّا. تصوروا أننا صعدنا فوق بعضنا البعض، في محاولة منا للوصول إلى ذلك الثقب التافه بأعلى الكاتدرائية، إلا أنه بقي بعيد



المنال، مثل قبب جميع الكاتدرائيات.

برهة.

... ثم حتى لو حاولنا، بقليل من الأمل وبكثير من النوايا الحسنة، مثلما قال... فمن سيكون في الأسفل، ومن سيكون أعلى؟ بالنسبة إلي أنا، أريد أن أكون بالطبع في الأعلى، مثل كل واحد منكم. فمن يرغب في أن يكون في الأسفل، ليحمل الآخرين على منكبيه المتعبين، ويجازف برؤية آخر واحد منا يخرج، ولا يعود أبدا؟

المرأة الأولى : لا يتعلق الأمر بالخروج، وإنما يجب منع الرمل من التسرّب فحسب.

المرأة الثانية : لكني بالطبع، فمهت جيدا.

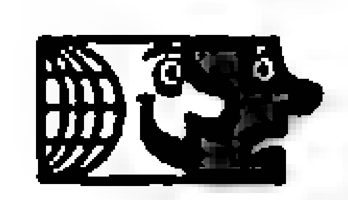
أنتم لو افترضنا أنكم بلغتم أعلى هذا البناء التافه، إلى المكان الأعلى كثيرا، فلن يتبقى لكم. وأنا أكرر ما فهمته. سوى تحقيق رغبة واحدة: منع الرمل من التسرّب؛ وعندما ينتهي الأمر، لأنكم بالطبع ستنجحون في هذه المهمة، سوف تنزلون من جديد والبسمة على شفاهكم. هذا مؤكد، بالطبع. لكن، هل ستدعوني أنا كي أصعد إلى هناك؟

الرجل الأول : إنما من مصلحتنا أن نمنع ذلك الرمل من التسرب...

المرأة الثانية : لماذا؟

الرجل الأول : لأن تلك الثلمة عندما تلتئم، لن يكون هناك أي منفذ آخر، بالكل...

المرأة الثانية : وهل تحسب أنه منفذ؟ لا، إنه ليس منفذا، إنه ثقب



في سقف الكاتدرائية، ثقب في الرأس، نوع من الهوس. هل نحن متأكدون من وجود ذلك الثقب؟ وماذا لو أنه كان انعكاسا لظلّ صغير وظريف، ينظر إلينا في نوع من الغرام؟

المرأة الثانية : اصمتي، إنه منفذ!

الرجل الأول : إنه «المنفذ»!

المرأة الثانية : إلى أين يفضي ذلك المنفذ؟ منفذ نحو الأوتستراد الذي يهتز، أو ربما نحو البحر، نحو البادية، وإلى أي مكان. منفذ نحو كاتدرائية أخرى، بالكاد هي أعلى، بالكاد هي أجمل، لها ثقب، ثقب في السقيفة، في الرأس...

المرأة الأولى : اخرسوا. هناك في الأعلى شمس، هناك ريح وأطفال بخصلات شعر...

المرأة الثانية : معك حق، حان وقت تحضير الحقائب والأمتعة. سنطوي ثيابنا الإسفنجية بعناية، سنطوي الشورتات، والقبعات، والنظارات الشمسية، وربما الأحذية الرياضية التي ما تزال تجاري الموضة. وسنهيئ أيضا سلال السّوحر للنزهة، مع بعض الأرز والتونة والكرز وبعض الزهور، التي سنغرزها بين الشعر.

المرأة الأولى : سنحمل كل شيء على الدرّاجات الهوائية، وسنقودها بسرعة نحو البحر، الذي لا يمكن أن يكون بعيدا. ستتورّد الخدود بفعل الهواء الطلق، وسنضحك دون





توقــف، ونحن نروي حكايات الزمــن الجميل، الذي ولّى...

المرأة الثانية : ... وســيكون أمامنــا للأبد، طريق به العشــب في المنتصف، يصل بنــا إلى البحر، بل وحتى إلى أبعد من ذلك، وســندوس على دوّاسة الدراجات الهوائية بلا مبرر، ودون أي هدف.

الرجل الأول : ... ســنلبس بناطيل من قماش ناصــع، وقبعات من القش، وحمالات البنطال.

المرأة الأولى : وفي أسفل الحقيبة، بين فستانين من الإسفنج، سنضع كرة مزركشة اللون، وسيكون بمقدورنا الركض.

الرجل الثاني : وفي صباح من الصباحات، سنمارس الحبّ.

برهة.

المرأة الثانية : مــن أعلى الكاتدرائيــة، هناك رمل كما في ســاعة الرمل.

المرأة الأولى : إنها غلطتك.

المرأة الثانية : الأنــي أخبرتــك بذلك؟ كنــا قد انطلقنــا باكرا كي نتخلّص من هذا الثقب. كان بمقدورنا أن نراه لبعض الوقت أيضــا، الوقت الكافي لاكتشــاف ثقب آخر، أعلى قليلا من هذا، وغيــر ظاهر للعيان ربما، لكن دون المخاطرة برؤيته يختفي تحت الرمل.

الرجل الثاني : ... وبعدهــا، فــي مكان آخر، ليــس ببعيد مع ذلك،



ستكون هناك متاحف ومعابد، وسنكون من جديد في العمق، غير كثيري العدد للصعود، وغير متشـــجعين للنزول مرة أخرى.

الرجل الأول : ... أنا في كل الأحوال، غير معني بذلك.

المرأة الأولى : هـــذا حل. ثم إننا علـــى أي حال، لا يمكننا كما قلت، فعل أي شيء مهم آخر.

المرأة الثانية : أحلم مع ذلك بليل، أستطيع فيه النوم.

الرجل الثاني : أنا أيضا، ليل دون أحلام، دون امرأة ســـوداء، ودون خفافيش.

المرأة الثانية : حضرت الحقائب والأمتعة وأثواب الإسفنج. والكرة، بالطبع. وسنتمكن، إذا أســـرعنا، أن نستقل القطار الذي ينطلق خلال المنتصف. إنه قطار مكيّف الهواء، وبمقاعد مريحة. وإضافة إلى ذلك، للمضيفة صوت عذب وشهي، وهو ما لا يزعج.

الرجل الأول : ومرة أخـــرى ســـنطلق راكبين، مثل عادتنـــا دائما، دراجاتنا الهوائية.

الرجل الثاني : ستدفعنا الريح من الخلف، وستتطاير خصائل شعرنا وبقايا طعام النزهة.

المرأة الأولى : ... وعندما سنصل إلى المحطة، سيتأخر القطار.

المرأة الثانية : حضرت الحقائب. سنشـــحنها في البـــاص المتجه صوب المحطة، وســـيكون من الممكن لكل واحد أن

يشتري كتابا من بهو المحطة المبلط، الذي يشبه من الداخل محلا لبيع السمك.

المرأة الأولى : سيكون هناك طابور طويل أمام الشباك، وسينطلق القطار، ولن نتمكن من الصعود فيه، وسنبقى على الرصيف. سنبقى هناك أياما وأياما. أذرعنا تهتز، والمنديل يتحرك في اليد اليمنى، وسيتوجب علينا شحن الحقائب في الباص، وسيكون الباص مكتظا، وسيحل الظلام، وسيكون علينا أن نعود إلى البيت منذ وقت، و...

المرأة الثانية : سأشتري رواية في موضوع الحب، تكون بطلاتها حنونات ورقيقات بشعر أشقر، ويكون الأبطال مفتولي العضلات.

الرجل الأول : في الباص، سيكون هناك أناس يحتلون جميع المقاعد، وأماكن وضع الحقائب، والممرات، والمراحيض، بل ويحتلون الأرضية أيضا، ويجلسون مباشرة فوق الحديد والموكيت الوسخ.

الرجل الثاني : لن يكون بمستطاعنا وضع الحقائب في المقصورة، بدا. الأبواب ضيقة جدا، وسيمنعنا الناس من الصعود. سندفعهم، ونسحبهم، وسنلهث بفعل ذلك، ولا أحد سيساعدنا.

المرأة الأولى : لا أحد يساعد أحدا. هذا أمر بديهي ومعروف.

الرجل الأول : بما أنه لن يكون هناك إلا قطار واحد، فإن الجميع

سيرغب على كل حال، في أن يستقله.

المرأة الأولى : سيحمل الناس حقائب ضخمة وثقيلة جدا، وفي الحقائب ستكون هناك حقائب أخرى وأشياء عديدة لا فائدة منها، بل تافهة. حتما، الناس أغبياء وغير منظمين.

الرجل الأول : كل واحد بالطبع، سيسعى ليكون الأول في الطابور. وعليه، يكون من اللازم على المرء انتظار لحظة حصوله على بطاقة السفر، وعلى رقمه، ومكانه، ودوره في التردّد على المراحيض، ومقعده في اتجاه سير القطار.

وبالأخص، وهذه أهم نقطة، يجب على المرء أن ينتبه كالعادة، كي لا يتعرض للسرقة.

الرجل الثاني : ... وسينتهي الموضوع حتما بمشاجرات، تستعمل فيها قطع الزجاج والحصى، التي تصيب العيون والأنوف. وعلى كل حال، سينطلق القطار لوحده، دون ركاب.

المرأة الثانية : في القطار، في المقصورة، سيكون ثمة مكيف للهواء، وسيكون بمستطاعنا أن ننام وأن نقرأ، أن نقرأ وأن ننام. وسيجلس في المكان المقابل لي رجل لا بأس به، سيبتسم لي ربما، وسيقوم في أفضل الحالات بحركات مخلّة للآداب. سيسألني إذا كان في مستطاعه التدخين، لكني سأجيبه بـ «لا»، كي

أبين له أن لي شخصية قوية. سأقرأ رواية عن الحب أو المغامرات، حتى ولو تشـابه هذان الموضوعان. وعندمـا نصـل إلى البحر، سـيحمل ذلـك الرجل حقيبتي، لأنه سـيذهب كذلك إلـى البحر، مثل كل الناس. سيقترح عليّ المرافقة إلى الفندق. سأقبل، وسـأتركه يفعل، وبعد ذلك سأقول: «لا»، كي أبين له أني لا أتناقض مع نفسي.

الرجل الثاني : سـتجلس في المقعد المقابل لي امرأة جميلة جدا، بشوارب وعينين ملونتين. ستفوح منها رائحة شذية، وسـتلبس حذاءً أخضر. ستذهب إلى البحر مثل كل الناس، وسأحمل عنها الحقيبة. ستذهب إلى الفندق، وفي اليوم التالي سنجمع الصدف النادر.

المرأة الأولى : سنأكل في المطعم سلطة خضراء، في صحون كبيرة مجلوة بشـكل جيد، وشـيه نظيفة. سـيكون النادل بشعا جدا، أجنبيا وعجوزا جدا، وسوف نسخر منه، ونعمل له بعض المقالب. سنزحلقه بأرجلنا، ونضربه أسـفل البطن، وكي ننتهي من الأمـر، لأنه يجب أن ننتهي من الأمر، سـنبصق في عينيه، اللتين سيزرق لونهما، وتبدوان حزينتين.

الرجل الأول : في القطار، سـيكون هناك مراقـب تذاكر ذو لحية، يضع على عينه اليمنى عصابة. سيطلب منا بطاقاتنا بلغـة لن نتمكن من فهمها على الفور، وسـنكون قد



أضعنا بطاقاتنا، أو سرقت منّا.

المرأة الأولى : ستسرق منّا. الناس نصّابون ومحتالون للغاية.

الرجل الثاني : سيستغل أحد هؤلاء الخنازير فرصة الشجار.

المرأة الثانية : وسيجبرنا ذلك المراقب الأخرق ذو الرائحة الكريهة، على النزول من القطار.

المرأة الأولى : لا يجب أن ننسى الحقائب الموضوعة في أماكنها بالشُباك.

الرجل الأول : وسيساعدنا الناس.

الرجل الثاني : سيكونون سعداء جدا، لأننا سنترك مكانا شاغرا وراءنا.

الراديو : ... ومن كل مكان، ينساب سكر الرحلات الذهنية العذب. وفي كل مكان، تحلق الأحلام الأشد مثالية في السّماء عاليا، وستتحقق الطمأنينة العامة في وقت قصير. وحين تكون الطبقة السميكة لأنقاض الأمس قد تركت المكان شاغرا للإبداع المجدّد، فإن الإنسان، وقد اندهش بفعل السعادة المفاجأة، سيتمكن من الابتسام ملء شدقيه، وهو يتلذذ بالمتعة الإيجابية التي صار يستحقها، الى أقصى حد. ودون الحاجة الى شرح ذلك، ولأجل سيدوم إلى غاية غير مسماة، الطقس سيظل جميلا.

المرأة الأولى : بالطبع، من الغباء أن يندب المرء حظه.





الرجل الأول : من الغباء دائما أن يندب المرء حظه.

المرأة الثانية : أرى، إن لم تخنني الذاكرة، أن ذلك من صلب المذهب.

الرجل الأول : معك الحق تماما. ذلك من صلب المذهب.

الرجل الثاني : ليس من صلب المذهب؟

الرجل الأول : لا يمكننا بالفعل، أن نتساءل، بشأن ذلك. لا ينقص المذهب غير نقد جيد.

المرأة الأولى : ولماذا لا تنقصه وصفات من المطبخ؟

الرجل الأول : كنا نقول منذ قليل إذا، بأن من الغباء أن يندب المرء حظه.

المرأة الأولى : كنت أقول بالفعل، بأن من الغباء أن يندب المرء حظه، وأعتقد أني على حق في التأكيد على ذلك.

المرأة الثانية : إن الوقت ليقتل.

الرجل الثاني : إنه يقتل الناس أحيانا.

الرجل الأول : يمكننا التحدث كذلك، بين لحظتي شرود من لحظات شرب فناجين الشاي، عن الماضي الجميل.

المرأة الأولى : بالفعل، يمكن أن يكون ذلك مثل جميع المرات، أمرا مفرحا للغاية.

المرأة الثانية : هل تذكرين ذلك القط الذي هوى ذات يوم، من حيث لا يعلم أحد؟



الرجل الثاني : لقد سقط من أعلى، بكل غباء.

المرأة الثانية : وذلك ما يدفعنا مرة أخرى، الى أن نثبت بأن ثمة في الأعلى...

المرأة الأولى : ذلك مـا يثبت بأن قطـا كان في الأعلـى، ولم يعد موجودا هناك...

المرأة الثانية : في حديقتـي، كان هناك قط. كان ذلك القط غريبا بشكل كامل، لكنه كان يبدو بمظهر متعال جدا، وعلى رأسـه قبعة صفراء وبالقرب من منخريه شـعرات تشبه أعواد البقدونس، وهو ما لم نكن معه نستطيع سوى أن نكنّ الكثير من الحب له.

كان ذلك القط مهذبا جدا، فإذا به يختفي في أوائل...

المرأة الأولى : اختفى بالطبع، في حديقة!

الرجل الثاني : يـا لها من فكرة بلهاء، تلك التـي تجعل المرء يترك قطا ما في حديقة!

الرجل الأول : إنها بالفعل فكرة غبية! ألم يكن لك إلا هذا؟

المرأة الأولى : طبعا! وتعتني به كل صبـاح، كما أن حديقتها كذلك هي مثلها مثيرة للضحك!

الرجل الثاني : كان فيها ملفوف وجزر. وكان ذلك من الغباء بما كان! وكان ذلك القط البريء براءة القطط، لا يشـك في أي شيء.

الرجل الأول : يا لذلك الحيوان المسكين! إنه لجدير بالشفقة!

المرأة الثانية : هل تعلمون أني أكرهكم؟

المرأة الأولى : منذ مدة، ما عاد هذا بالكل يعنيني.

الرجل الأول : إنها تقول ذلك كي تخيفنا.

الرجل الثاني : الحاصل أنها بلهاء وبلا عقل.

المرأة الثانية : ... مــاذا لــو تحدثنــا مرة أخــرى عن تلــك الثلمة الشهيرة؟

المرأة الأولى : ماذا لو سخرنا كليّةً من تلك الثلمة؟

الرجل الأول : لن نشعر بأننا افتقدناها.

الرجل الثاني : يكفي القول بأنها ما تزال موجودة.

المرأة الأولى : بالفعــل، يبدو ذلك بسـيطا جدا، وهــذا يجعلنا في مأمن من الأعداء.

الرجل الأول : هذا يحل مشكلة القسوة فيما يخص تلك الثلمة.

المرأة الثانية : ... وقد حضرت حقائبي، وسأذهب غدا بمفردي.

المرأة الأولى : لا تنسي كرتك.

المرأة الثانية : وفساتيني الأسفنجية، بطبيعة الحال.

الرجل الثاني : هل ستســتقلين القطــار، أم الطائــرة، أم الدراجة الهوائية ربما؟

الرجل الأول : قبل أن تسافري، نامي قليلا.



المرأة الأولى : ليس هنـاك بالفعل، ما هـو أجمل من النـوم لليلة كاملـة، نوما جيـدا وخاليا من الأحـلام، ومن رؤية منظر الأفاعي والسلالم التي لا درابزين لها.

المرأة الثانية : سـأركب الباص المتجـه نحو المحطـة، ومن ثمة سأسـتقل القطـار. سـيكون مقعدي باتجاه سـير القطار...

المرأة الأولى : مـن المستحسـن بالفعـل، أن يختار المـرء مقعدا يكون في اتجاه سـير القطار. سيتلقى الريح بوجهه، وليس في أسـفل الظهر، وهي المنطقة التي تتضرر بسهولة.

الرجل الثاني : سيقلّ ألم البطن بشكل كبير، إذا جلس المرء باتجاه سير القطار.

الرجل الأول : وسيجلس رجل ما، في المقعد المقابل لنا.

المرأة الثانية : رجل ذو شـوارب وحمرة على الشـفاه، كملك شاب ومبتسم.

الرجل الثاني : سيدخن، ويقرأ الجريدة في مقعده.

المرأة الأولى : وسيحمل حقيبته، بطبيعة الحال.

الرجل الثاني : الرجال مهذبون كثيرا.

برهة.

المرأة الثانية : كنت أسكن في بيت وردي له شبابيك خضراء، بإطار

مدهون بالأبيض، وقفص حديدي من الخارج.

المرأة الأولى : لا بد أن يكون ذلك في غاية الجمال.

المرأة الثانية : وعلى السقف، كتبت أقوال وحِكم مستمدّة من المذهب، مهمة جدا وغير مفهومة بالكل، كانت تقلق الطيّارين، وتضحكهم، وتجعلهم أحيانا يسقطون. كان عندنا صالون إمبراطوري، وسيارة بيك أب، وكراسي ورديّة اللّون صُنِعت من الفولاذ الذي لا يصدأ.

المرأة الأولى : لا بد أن يكون ذلك في غاية الجمال.

المرأة الثانية : كان لي أب وأمّ وإخوة وأخوات بعدد كاف. أبي كان يشتغل على قدم وساق كل حين، ولفائدة الأجيال القادمة، وأمّي كانت تخيط السّراويل. وكانت السماء تمطر أحيانا وسط السّاحة، التي تودّ حينها لو أنها تصير شبيهة بحديقة عجيبة وكثيرة الأسماك، أو بمسبح ممتلئ بالقدر الكافي.

المرأة الأولى : لا بد أن يكون ذلك في غاية الجمال.

الرجل الأول : كان أبي، أنا، يصنع السكاكين في الغابة، و...

المرأة الثانية : وفي يوم الأحد، حين لا يكون ثمة شغل، كنا نذهب جميعا إلى المطعم، أو إلى بيت جدتي التي تفوح منها رائحة كريهة، لكنها كانت دميمة ولطيفة. كنا نأكل الفاصوليا الخضراء اللذيذة في صحون كانت بالطبع كذلك، شبه نظيفة.



الرجل الأول : كان أبي يعشق عمله، مثل جميع الآباء، و...

المرأة الثانية : كانـت جدتي تضحك لوحدها. كانت تحيك الصوف طـوال الوقت، حتى وهي تـأكل، وكانت تتنبأ لفائدة الناس الذين يزورونهـا، بالاعتماد على لعبة الورق. كانـت تروي لنـا قصص حـب شـهواني، بطلاتها شـقراوات للغاية، وذوات بشـرة بيضـاء، وأبطالها مفتولو العضلات، وشرفاء دائما.

برهة.

لماذا أكلتم ذلك القطّ؟

المرأة الأولى : لماذا أكلنا ذلك القط؟

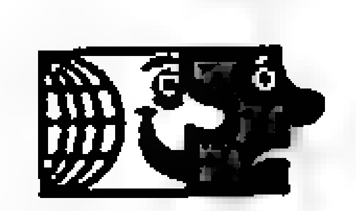
المرأة الثانية : معكـم حق. بمـا أنّ السّـؤال قد تـمّ تقديمه بهذه الطريقة، فإنه لم يعد بالكلّ مطروحا.

برهة.

مات جدي بسبب الشيخوخة المبكرة، منذ ستين أو سبعين عاما مضت، ولـم تتزوج جدتي من جديـد بعد موته أبدا، لكنها كانت تقرّ بأن الفرص لم تكن في الغالب تنقصها. وكانت كل يوم سبت، تصقل جسمها، وتلمّع الأواني النحاسيّة والبرواز الذي يضمّ صورة زوجها المتوفى.

برهة.

ومع ذلك، من الملفت للانتباه إن شئتم، أننا ما تساءلنا من أين أتى ذلك القط.



الرجل الأول : نحن تساءلنا عن ذلك، بالطبع.

الرجل الثاني : أنا أريد أن أقول "سوية".

المرأة الأولى : أنا بحثت عن ذلك.

المرأة الثانية : كل النـــاس بحثت. لكـــن كان بمقدورنا أن نفعل ذلك سوية...

الرجل الثاني : آه! بالطبع، كان بمقدورنا أن نفعل ذلك سوية...

المرأة الأولى : ربما كان الأمر ســيكون غير مضحــك، لو أننا فعلنا ذلك سوية...

المرأة الثانية : كل واحد كان يأمل أن يجده لوحده.

الرجل الأول : بالطبع.

الرجل الثاني : ذلك أمر مفهوم.

المرأة الثانية : لكن، إذا كان المرء وحده، فإنه لن يستطيع النظر في كل مكان. على كل حال، لقد تخليت أنا عن ذلك.

المرأة الثانية : وأنا أيضا. تخليت بالطبع، مثل كل الناس.

الرجل الثاني : آه! بمفردي، بالطبع.

برهة.

المرأة الثانية : قلت إنني سأرحل غدا.

المرأة الأولى : بالطبع، أنا أيضا سأرحل غدا.

الرجل الأول : كيف لنا ألا نرحل غدا؟

الرجل الثاني : ماذا نفعل اليوم، كي لا نرحل غدا؟

المرأة الثانية : لم أقصد قول ذلك.

المرأة الأولى : لا. أردت أن تقولي بأنك حقا مسافرة غدا.

المرأة الثانية : نعم، بالتأكيد.

الرجل الأول : نعم، بالتأكيد، وهذا أمر طبيعي.

الرجل الثاني : ومن لا يفكر حقا، في المغادرة؟

المرأة الأولى : فعلا، أسافر بالطبع بمفردي.

الراديو : ... وتنتشر ببطء وبلا نهاية، الهمسة الممتعة للآمال المولودة إثر مواجهة صعبة، لكنها مفعمة بالتجربة. وعلى كافة الأفواه، شرعت اللغة الحيوية على الدوام في الانتعاش، وهي اللغة التي ترتبط بتلك السعادة التي لن يعكر صفوها أي شيء. وبعيدا، بعيدا جدا، الكل يعلم بوجود الأمر غير الواقعي، الذي ينتظره كل واحد بقوة، ويمكننا أن نتوقع، خلف الأماكن العامة للعادة المأسوف عليها، وجود النشيد المنغم الذي يحبل بوعود الفرح والطمأنينة التامة. وفي كل مكان من أشجار الحور البلاستيكية الخضراء، التي تهزها الرياح المنبعثة بعذوبة، من المراوح المثبتة لهذا الغرض، يمكننا أن نقرأ القصيدة التي تمدح الأحلام الرومانسية المجنحة. وفي انتظار الإنجاز التام لذلك، لا نطلب من كل ما هو حيّ إلا تحقيق



الأمر، ثم إن الطقس جميل...

المرأة الثانية : كان علينا بالطبع، أن نذهب إلى الثانوية، وأن نتعلم، وأن نتناول لفائف الخبز الصغيرة المحشوة بالحليب، على الساعة العاشرة. كل ذلك لتكون نهايتي الساخرة، مجرد بائعة لعب معها شهادة، تقذف بالماء على وجوه الناس.

المرأة الأولى : نسكن في الشقة الصغيرة جدا ذاتها، كباقي الشقق الصغيرة جدا. على الجدران، علقنا صورنا عندما كنا شبابا. وعلى السجاد غير المستخدم، تتناثر قطع من السلطة التي اصفر لونها.

الرجل الأول : كنا نثبت بعض المسامير على الجدران الضعيفة، ونعلق لوحات شديدة القبح، يكون علينا أن نقلبها وقت الأكل..

الرجل الثاني : وفي الحمّام، كان هناك الماء الساخن الذي يتسرّب خفية إلى بيت الجيران في الطابق الأسفل، وهم الجيران الذين كانوا كذلك بشعين جدا، ولم يكونوا يحبوننا.

المرأة الأولى : لا أحد كان يحبنا. لا أحد كان يحبنا، بالكل. وكأننا ربما بشعون.

المرأة الثانية : هكذا كانت الحياة..

المرأة الأولى : وبعدها، كان علينا أن نغيّر الشقة، لأسباب قد يكون



تذكرها أمرا قاسيا جدا . كانت الشقق بعيدة جدا عن المسبح، وكانت الحياة فيها مستحيلة. وشيئا فشيئا، بدأنا لا نكترث للأمر، كما ينبغي في مثل هذه الحالات.

المرأة الثانية : ... حضرت حقائبي، وأغراضي، وكرتي، وفساتيني الإسفنجية. غدا سأستقل القطار، وسيكون بمستطاعي الوصول وحدي إلى البحر، الذي لن يكون ربما بعيدا للغاية، الآن. وسيكون بمستطاعي لوحدي، شراء كتب غريبة وحزينة، وأيس كريم مصنوع من التوت البري. ستكون لدي قبعات حمراء وصفراء، وسأبقى في السرير لليالٍ و ليالٍ، بلا أحلام وبلا نفس، وبلا أي شيء. وفي يوم من الأيام، سأمارس الحبّ بالصدفة، وبلا أحقاد، لغاية المتعة وحسب.

المرأة الأولى : سنذهب نحن الأربعة إلى بيت ذي رائحة طيبة..

المرأة الثانية : غدا، سأستقل القطار، وحدي فقط. وإذا كان هناك الكثير من الناس في القطار، سأذهب مشيا على قدميّ، وسآخذ حقائبي وكرتي.

الرجل الأول : وإذا ما قلت لك، قبل الرحيل: «إني أحبك»؟ وإذا ما حدثتك عن قصة أشجار الحور الرومانسية القديمة؟

المرأة الثانية : ستكون معي قطعة من السلاح بالطبع، ولن أعطيها

لأي أحد مهما كان. معطفي أسود، وجزمتي جديدة. وفي محطة الحمّامات، سـيكون هنـاك الكثير من الشمس كما يعلن الراديو، وسألبس مايوه السباحة، كي أبتل بالماء الذي سيكون نظيفا ولا لون له.

الرجل الثاني : أنا سـأذهب معك. سـأذهب معكم. سـنركض في الحقول المليئة بالزهور البرية.

الرجل الأول : إذا قبّلتك، وأقسـمت لك بأنك الشخص الوحيد في حياتـي، وأنني الشـخص الوحيد فـي حياتك، هل ستأخذين حقائبك وترحلين دون ذرف دموع الندم؟

المرأة الأولى : إن ذلك لمن البلاهة، فهي لن تستطيع الرحيل.

المرأة الثانية : غدا، لن أكون هنا.

الرجل الثاني : بالتأكيد، لن تكون هنا، ولن يكون بمقدورنا أن نقسم بأنها لم ترحل.

المرأة الأولى : هي لن ترحل.

المرأة الثانية : لماذا؟

المرأة الأولى : ذلك أمر صعب للغاية.

المرأة الثانية : إنه ليس بالمستحيل.

المرأة الأولى : إن الصعـب يصبح بسـرعة أمرا مسـتحيلا، بحكم العادة.

الرجل الأول : ... وسـننتظر أيضـا، وأيضا، ودائمـا، بالقرب من

صفائح الباطون التي لا تتكسر، ونحن نجهر بعبارات الحب أو القسم. لن يترك أي أحد منا جاره، الذي يستعملنا نحن كذلك جيرانا لنا. فما الفائدة من محاولة أن يكتب المرء دائما كلمة النهاية؟

الراديو : ... وهكذا شرع المواطنون، وقد تأثروا برسالة الأمل في المستقبل، في نسيان فظاعة الماضي الذي ابتعد، كي يستخدموا الأدوات السلمية المرتبطة بالعمل الجماعي المشترك، الذي سينجز غدا. وعلى هذه الأرض الإسمنتية الشديدة الصلابة، وضع الأقوياء منذ وقت سابق، بذرة عملهم المباركة التي ستصبح محصول الغد القادم. وسوف تتفتح وردة العمل والشجاعة الرائعة أكمامها السعيدة، دليلا عجيبا منها على التجدّد الدائم والصعب.

فلماذا لا يظل الطقس جميلا، إلى الأبد؟

نهج السيرة

١. معلومات شخصية:

- الاسم الشخصي والعائلي: أحمد الويزي EL LUIZI AHMED
- تاريخ ومكان الازدياد: ٠٥/٠٥/١٩٦٢ بالمملكة المغربية
- الإجازة في الأدب العربي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية مراكش، ١٩٨٦.
- دبلوم المدرسة العليا للأساتذة، مكناس، ١٩٩٤.
- العنوان البريدي: ص. ب: ٢٢٠٦٥ محطة القطار، مراكش، المملكة المغربية.
- العنوان الإلكتروني: ahmedluizi@gmail.com
- الهاتف: ٠٦٥٣٨٤٣٠٥٨// ٠٥٢٤٤٣١٢٧٦

٢. معلومات شخصية إضافية:

- عضو اتحاد كتاب المغرب.
- عضو اللجنة التحضيرية للمؤتمر الوطني الثامن عشر لاتحاد كتاب المغرب (الرباط ٢٠١٢).
- عضو مؤسس، ورئيس سابق لجمعية «أصدقاء الكتاب».
- عضو مؤسس، ورئيس سابق لجمعية «الإشعاع الثقافي».
- عضو دائم بالمجلس الإداري لجمعية «إنصات» للنساء ضحايا العنف.

٣. مؤلفات وإنتاجات شخصية:

أ. الكتب:

- في مديح الأدب، مجموعة خطب لأدباء فائزين بجائزة نوبل للآداب، ترجمة، منشورات كتاب في مجلة، مجلة الرافد، الشارقة، نوفمبر، ٢٠١٢.
- بلاد بلارج، رواية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ٢٠١١.
- الممانعة، إرنستو ساباتو، ترجمة، دار كنعان، سورية، ٢٠١٠.
- حاشية على اسم الوردة، أمبرتو إيكو، ترجمة، دار التكوين، سورية، ٢٠١٠.
- حمّام العرصة، رواية، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ٢٠٠٦.
- صدْرُ المُلاكم، مجموعة قصصية، وزارة الثقافة المغربية، دار المناهل، الرباط، ٢٠٠٣.

ب. الدراسات النقدية والمقالات والترجمات (صدرت كلها ضمن):

- ب/١. المجلات والدوريات: الثقافة المغربية (وزارة الثقافة بالمغرب)، آفاق (مجلة يصدرها اتحاد كتاب المغرب)، نقد وفكر (مجلة الراحل محمد عابد الجابري)، قاف صاد (مجموعة البحث في القصة القصيرة، المغرب)، ألواح (إسبانيا)، عمان (الأردن)، مجلة النشرة (الأردن)، مجلة نزوى (سلطنة عمان)، البحرين الثقافية (مملكة البحرين)، ثقافات (كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالبحرين)، أوان (مملكة البحرين)، الأطام (السعودية)، قوافل (السعودية)، نماذج (ليبيا)، رؤى (ليبيا)، الرافد (حكومة الشارقة، غلإمارات العربية المتحدة)، إضافات (لبنان).

- ب/٢. الصحف والملاحق الثقافية: الملحق الثقافي بصحيفتي: الاتحاد الاشتراكي، والعلم (المغرب)؛ الملحق الثقافي لصحيفة: الأيام (البحرين)؛ الملحق الثقافي لصحيفة: الخليج (قطر)؛ صحيفة: القدس العربي (بريطانيا)، صحيفة: أخبار الأدب (مصر)، وصحيفة: المجلس الثقافي (ليبيا).

٤ . المشاركات والتداريب والتكوينات:

- ندوة: الرواية في ضيافة المسرح، أيام المهرجان الوطني للمسرح المحترف، الجزائر العاصمة، من ١٤ سبتمبر الى ٢٨ سبتمبر ٢٠١٢، الجزائر.
- ندوة: الرواية والفانطاستيك، ضمن فعاليات ملتقى الرواية العربية الثاني، الذي نظمته رابطة أدباء الجنوي، أكادير بين ٢٠ و٢٢ مايو ٢٠١٢.
- ندوة: الكتاب والترجمة، بشراكة بين منظمة اليونيسكو ووزارة الثقافة، فندق لوميريديان، أبريل ٢٠١٢، مراكش.
- ندوة: شعرية المكان في القصة القصيرة بالمغرب، ضمن فعاليان المهرجان المغربي للقصة القصيرة، الدورة الثانية، بني ملال، مايو ٢٠١١.
- ورشة تحديد الاحتياجات وقياس الأثر في مجال مكافحة التميز ضد المرأة، منظمة العفو الدولية، الدار البيضاء: ١٧/١٥ أبريل ٢٠١١.
- ندوة: في الترجمة: قضايا وتجارب، الكلية متعددة الاختصاصات، الراشيدية، نوفمبر/ تشرين الثاني ٢٠١٠.



- ندوة: تكريم القاص المغربي المعاصر: إدريس الخوري، ضمن فعاليات المهرجـــان المغربي للقصة القصيرة، الدورة الأولـــى، بني ملال، مايو ٢٠١٠.
- بيداغوجيـــا الكفايـــات: مفاهيم وتطبيقات، برنامج التكوين المســـتمر بالتعليم الثانوي، ٢٠٠٨.
- نـــدوة: لغـــة الطفولة والحلم، فـــي كتابة أحمد بوزفور، نـــادي الهامش القصصي، زاكورة، ٢٠٠٨.
- نـــدوة: الرواية المغربية: أســـئلة الذات، أســـئلة التاريـــخ، اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ٢٠٠٨.
- ندوة: أسئلة الحداثة في القصة المغربية الحديثة، مجموعة الكوليزيوم، مراكش، ٢٠٠٨.
- نـــدوة أربعينية الكاتب الروائـــي العربي الكبير، الراحـــل عبد الرحمن منيـــف، تنظيم المكتب المركزي لاتحاد كتاب المغرب، كلية الآداب، بني ملال، ٢٠٠٧.
- نـــدوة: متخيل الهجرة فـــي الأدب، كلية الآداب والعلوم الإنســـانية، بني ملال، المغرب، ٢٠٠٧.
- ندوة: الســـرد العربي الحديث، نادي الهامـــش القصصي واتحاد كتاب المغرب، زاكورة، ٢٠٠٧.
- ورشـــة البرامج والتوجيهات الخاصة بتدريس مادة العربية، الأكاديمية الجهوية للتربية والتكوين، تادلا أزيلال، مارس ٢٠٠٥.



٥ . الاهتمامات والميول:

- القراءة والكتابة والترجمة.

٦ . اللغات:

- العربية والفرنسية (قراءةً وتصرفاً تواصلياً).

هذه السلسلة:

للكويتيين تجربة مبكرة في المسرح، فقد أدرك رواد العمل الثقافي المستنيرون أهمية دوره الحيوي وما يمكن أن يقدمه من تطور وتنمية لمجتمعهم، وعلى الرغم من اقتران انطلاقة المسرح الأولى بالمؤسسة التعليمية (المدرسة) مع بداية ثلاثينيات القرن الماضي، فإنه لم يكن مسرحا تعليميا تربويا فقط، بل كان مسرحا يشارك بنصوص جادة، قدم بعض قضايا المجتمع والحياة العامة إلى جانب تناوله أمجاد العروبة وتاريخها الإسلامي، وامتدت عروضه خارج أسوار المدرسة خلال العطلات الصيفية وخارج الوطن بصحبة الدارسين في القاهرة في بيت الكويت.

وظلت الدولة على اهتمامها بهذا الفن وتشجيعه ورعايته بالتمويل والإشراف بعد انتقال مسؤوليته إلى دائرة الشؤون الاجتماعية، وتخصيصها إدارة للمسرح والفنون ورعاية شؤون الفرق المسرحية، حتى انتقلت إلى وزارة الإرشاد والأنباء (وزارة الإعلام في ما بعد)، وتطور معهد الدراسات المسرحية إلى معهد عال لدراسة الفنون المسرحية أكاديميا.

وفي سبيل تنمية الوعي الفني المسرحي وإثرائه فكريا وأدبيا، ارتأت الوزارة إصدار ونشر سلسلة من المسرحيات العالمية المترجمة، لكبار الكتاب المتميزين على الساحة المسرحية العالمية، وأن تكون ترجمتها للعربية عن اللغة الأصلية للنص المسرحي، وتخضع للتحكيم العلمي، وكان يشرف عليها الشاعر الراحل أحمد العدواني، والدكتور محمد موافي أستاذ الأدب الإنجليزي، والمسرحي الكبير زكي طليمات، وصدر العدد الأول من سلسلة «من المسرح العالمي» في أكتوبر عام ١٩٦٩

يحمل عنوان مسرحية «سمك عسير الهضم» للكاتب الغواتيمالي مانويل غاليتش، وترجمة الدكتور محمود علي مكي، وتوالى صدورها إلى أن بلغت ٣١٣ عددا حتى عام ١٩٩٨، بعد أن انتقلت مسؤولية إصدار السلسلة إلى المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، وقد تناولت نحو ٤٢٠ مسرحية عالمية (مع ملاحظة أن بعض الأعداد قد اشتمل على أكثر من مسرحية)، ولكل مسرحية مترجم ومراجع ودراسة تحليلية فنية ونقدية شملت خصائص النص وكاتبه.

عندما قرر المجلس الوطني في نوفمبر ١٩٩٨ دمج هذه النصوص المسرحية العالمية المترجمة ضمن نصوص لأعمال أدبية أخرى مختلفة بين القصة والرواية وأدب الرحلات والسير الإبداعية، وصدرت تحت عنوان «إبداعات عالمية»، وبعد مضي تسعة أعوام على ذلك، أبدى كثير من المهتمين بشؤون الحركة المسرحية في البلاد وخارجها الشوق إلى إعادة طباعة بعض هذه النصوص المسرحية الإبداعية المختارة.

لقد اعتبرت سلسلة «من المسرح العالمي» أضخم مشروع قومي عربي من منظور الترجمة والتركيز على مجال فني متخصص واحد، وإنه ليسعد المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب إعادة هذا الكنز المفقود إلى أيدي عشاق المسرح وهواته في الكويت ومختلف أرجاء الوطن العربي، في هذا الإصدار الثاني الذي بدأ بإعادة طبع رائعة شكسبير «العين بالعين».

الأمانة العامة

وكلاء التوزيع

الدولة	وكيل التوزيع الحالي	العنوان	تليفون	فاكس
الكويت	المجموعة الإعلامية العالمية	الشويخ – الحرة – قسيمة 34 – الكويت – الشويخ – ص.ب 64185 – الرمز البريدي 70452	24826820/1/2 24613872 /3	24826823
الإمارات	شركة الإمارات للطباعة والنشر والتوزيع	Emirates Printing, Publishing & Distribution Company Dubi Media City/ Dubai UAE P.O Box: 60499	00971 242629273	00971 42660337
السعودية	الشركة السعودية للتوزيع	المملكة العربية السعودية – الرياض – حي المؤتمرات – طريق مكة المكرمة – ص.ب 62116، الرمز البريدي 11585	00966 (01) 2128000	00966 (01) 2121766
سورية	المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات	سورية – دمشق – البرامكة	00963 112127797	00963 112128664
مصر	مؤسسة دار أخبار اليوم	جمهورية مصر العربية – القاهرة – 6 شارع الصحافة – ص.ب 372	00202 25782700- 25782632	00202 25782632
المغرب	الشركة العربية الأفريقية للتوزيع والنشر	المغرب – الرباط – ص.ب 13683 – زنقه سجلماسه – بلفدير – ص.ب 13008	00212 522249200	00212 522249214
تونس	الشركة التونسية للصحافة	تونس – ص.ب 719 – 3 نهج المغرب – تونس 1000	00216 71322499	00216 71323004
لبنان	مؤسسة نعنوع الصحفية للتوزيع	لبنان – بيروت – خندق الغميق – شارع سعد – بناية فواز	00961 1666314/5 01 653259	00961 1653260
اليمن	القائد للنشر والتوزيع	الجمهورية اليمنية – صنعاء	00967 2/3201901	00967 1240883
الأردن	وكالة التوزيع الأردنية	عمان – تلاع العلي – بجانب مؤسسة الضمان الاجتماعي	00962 65300170 - 65358855	00962 65337733
البحرين	مؤسسة الهلال لتوزيع الصحف	البحرين – المنامة – ص.ب 10324	00973 17 480801	00973 17 480819
سلطنة عُمان	مؤسسة العطاء للتوزيع	ص.ب 473 – مسقط – الرمز البريدي 130 – العذيبة – سلطنة عُمان	00968 24492936	24493200 00968
قطر	دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع	قطر – الدوحة – ص.ب 3488	00974 4557809/10/11	00974 44557819
فلسطين	شركة رام الله للنشر والتوزيع	رام الله – عين مصباح – ص.ب 1314	00970 22980800	00970 22964133
السودان	دار الريان للثقافة والنشر والتوزيع	السودان – الخرطوم – الرياض – ش المشتل – العقار رقم 52 – مربع 11	002491 83242702	002491 83242703
الجزائر	شركة بوقادوم للنقل وتوزيع الصحافة	Cite des preres FARAD.lot N09. Constantine. Algeria	00213 (0) 31909590	00213 (0) 31909328
العراق	شركة الازدهار للتوزيع	Al Izdlhar (alizdlhar_co@yahoo.com)	-	-
نيويورك	Media Marketing	Long Island City, NY 11101 - 3258	00718 4725488	00718 4725493
لندن	Universal Press	Universal Press & Marketing Limitd	(0) 0044 2087499828 0044208 7423344	44208 7493904

سعر النسخة

الكويت ودول مجلس التعاون الخليجي	نصف دينار
الدول العربية الأخرى	ما يعادل دولارا أمريكيا
خارج الوطن العربي	دولاران أمريكيان

تسدد الاشتراكات مقدما بحوالة مصرفية باسم المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب وترسل على العنوان التالي:

السيد الأمين العام

للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

ص. ب: ٢٨٦٢٣ - الصفاة - الرمز البريدي ١٣١٤٧

دولة الكويت